

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Andrea Raušerová

**Motiv ohně a krve v *Žízních* Bohuslava Reynka a
v *Les Noces* Pierra Jeana Jouvea**

Motives of fire and blood in Bohuslav Reynek's *Thirsts* and
in Pierre Jean Jouve's *Les Noces*

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem citovala všechny použité
prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k
získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne 8. 8. 2016

.....

podpis

Ráda bych na tomto místě poděkovala svému vedoucímu práce, panu profesoru
Josefu Vojvodíkovi, za jeho nesmírně cenné rady a obětavost.

ABSTRAKT V ČESKÉM JAZYCE

Tato práce se snaží nahlížet básnické texty Bohuslava Reynka a Pierra Jeana Jouvea prizmatem motivů ohně a krve. Pozornost je zaměřena na jejich ranou tvorbu, tedy u Bohuslava Reynka na jeho *Žízně* a u Pierra Jeana Jouvea na *Les Noces*.

Práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. Teoretická část poskytuje vhled do bádání v oblasti motivů ohně a krve, k čemuž jsou použita východiska jak literární teorie (např. Bachelard), tak psychoanalýzy (Jung a další) a teologie (Špidlík). Další kapitola teoretické části shrnuje dosavadní odbornou recepci obou výchozích analyzovaných textů, samozřejmě s přihlédnutím na zkoumané motivy. K tomuto účelu slouží u Reynka především interpretace Medova a Putnova, u Jouvea Picové, Kellyho a mnohých dalších.

Hlavní část diplomové práce pak sestává ze sémanticko-motivické analýzy. Autorka práce v ní hledá nejrůznější podoby motivů ohně a krve, jako např. ohnivých jazyků (symbol Ducha svatého), probodeného srdce i jejich prolínání, tedy např. planoucího srdce, krvácejícího slunce apod.

Závěr práce pak nabízí komparativní analýzu básnických topoi ohně a krve a jejich proměn v realizacích obou básníků. Z té vysvítá, že oba přistupují k těmto obrazům odlišně, Reynek s pocitem intenzivního vysychání (oné žízně), Jouve výrazně dramatictější, násilnější a erotizovanější. Závěr též nabízí možnosti dalšího bádání na tomto poli.

KLÍČOVÁ SLOVA

Bohuslav Reynek, *Žízně*, Pierre Jean Jouve, *Les Noces*, oheň, krev, motivicko-sémantická analýza, křesťanství, mystika

AN ABSTRACT IN ENGLISH LANGUAGE

This diploma thesis regards poems of Bohuslav Reynek and Pierre Jean Jouve with a prism of fire and blood motives. The analysis is focused on their early works, i.e. on Bohuslav Reynek's *Thirsts* and Pierre Jean Jouve's *Les Noces*.

The diploma thesis is divided into two parts, the theoretical and the practical ones. The theoretical part gives the view into problematics of blood and fire motives. It is encouraged with several theories, such as literary (Bachelard), psychoanalytic (Jung) and theological (Spidlik). The second chapter of theoretical part sums up already existing perception of the analysed texts, with the main focal point on the motives. This aim fulfils either Med's and Putna's interpretations of Reynek or Pic's and Kelly's interpretations of Jouve.

The main part of the diploma thesis is then seen in the analysis of motives itself. The author of the diploma thesis searches for different representations of these motives, e.g. flaming tongues of fire (the symbol of the Holy Spirit), a pierced heart of Jesus Christ and Virgin Mary equally as their mixing, such as flaming heart, bloody sun etc.

In the results of this diploma thesis there is summarised the analysis of these topoi – fire and blood and their different realisations in each work of the poets. Their attitude could be called rather contrasting. Where Reynek feels intensive thirsts (that is actually recognised from the title of his work), Jouve gives the impression even more dramatized, violent and erotized. At the very end of the diploma thesis there are brief outlines of possible future research in this field.

KEY WORDS

Bohuslav Reynek, *Thirsts*, Pierre Jean Jouve, *Les Noces*, fire, blood, analysis of semantic motives, Christianity, mysticism

OBSAH

ÚVOD	7
1. KONTEXTUALIZACE MOTIVŮ OHNĚ A KRVE	9
1.1 MOTIV OHNĚ V ŠIRŠÍM KONTEXTU	9
2.1 MOTIV KRVE V ŠIRŠÍM KONTEXTU	14
2. ODBORNÁ RECEPCE ANALYZOVANÝCH TEXTŮ	18
2.1 ODBORNÁ RECEPCE REYNKOVÝCH ŽÍZNÍ	18
2.2 ODBORNÁ RECEPCE JOUEOVÝCH <i>LES NOCES</i>	22
3. MOTIV OHNĚ A KRVE V REYNKOVÝCH ŽÍZNÍCH	27
3.1 MOTIV OHNĚ V REYNKOVÝCH ŽÍZNÍCH	27
3.2 MOTIV KRVE V REYNKOVÝCH ŽÍZNÍCH	30
3.3 PROLÍNÁNÍ MOTIVŮ OHNĚ A KRVE V REYNKOVÝCH ŽÍZNÍCH	34
4. MOTIV OHNĚ A KRVE V JOUEOVÝCH <i>LES NOCES</i>	38
4.1 MOTIV OHNĚ V JOUEOVÝCH <i>LES NOCES</i>	38
4.2 MOTIV KRVE V JOUEOVÝCH <i>LES NOCES</i>	41
4.3 PROLÍNÁNÍ MOTIVŮ OHNĚ A KRVE V JOUEOVÝCH <i>LES NOCES</i>	47
ZÁVĚR.....	50
POUŽITÁ LITERATURA.....	53

ÚVOD

Tato diplomová práce si klade za cíl zachytit motivy ohně a krve v raných sbírkách dvou básníků, v *Žízních* Bohuslava Reynka a v *Les Noces* Pierra Jeana Jouvea. Oba tito básníci jsou současníci a navíc je (krom jiného) spojuje velmi pozoruhodný motiv vnitřní konverze ke křesťanství (která, jak bude možné vidět, s motivy ohně a krve úzce souvisí). Bohuslav Reynek je autor, kterému (především kvůli čtyřicetiletému zákazu) dosud chybí podrobnější odborná recepce, není o něm napsána ani jediná shrnující monografie. Jouve oproti tomu je ve frankofonním světě autor, se kterým je obeznámena širší veřejnost a vědci, kteří se zabývají jeho dílem (z nejrůznějších úhlů) je celá řada. Přesto je v Čechách prozatím téměř neznámý. To je způsobeno jak neexistencí dostatečného množství překladů jeho děl (do češtiny byly přeloženy pouze dva jeho romány, *Hekaté* a *Paulina 1880*), tak současně nedostupností odborné recepce. Jeho básnická tvorba dosud čeká na svého překladatele, proto všechny překlady z jeho díla jsou pro účel této diplomové práce použity vlastní, ryze pracovní.

Práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. Teoretická část se v první kapitole věnuje genezi odborného zhodnocení obou motivů. Bude prokázáno, že tyto motivy nejenže mají dlouhou tradici recepce a že tedy každý z nich zvlášť je vhodným nástrojem k analýze, ale že (a to především) fungují jako dvojice. Proto byly vybrány, aby se právě skrze ně nahlíželo na oba básníky.

Tato diplomová práce si ve své teoretické části nenárokuje odhalit komplexní zpracování dialektiky ohně a krve, ze široké nabídky se snaží vyzdvihnout ty nejpodstatnější texty a pro zpracování této práce ty nejvhodnější. Kromě závěrů literární teorie se zde pracuje též s psychoanalýzou a teologií, což jsou obory blízce spjaté s tímto problémem, interdisciplinarita je tedy nezbytná. Spíše okrajově a jen pro větší názornost jsou v této části použity také primární texty, z nichž vyplývá aplikovatelnost a funkčnost této metody.

Ve druhé kapitole teoretické části jsou zhodnoceny teoretické interpretace obou básnických sbírek s přihlédnutím na ony dva zkoumané motivy. Bohuslav Reynek je analyzován v komplexnosti svých existujících interpretací (jak již bylo zmíněno, nejde o rozsáhlé množství), k textům Pierra Jeana Jouvea se přistupovalo výběrově, pro větší usouvztažnění k tématu.

Praktická část sestává z vlastní motivicko-sémantické analýzy obou děl. Autorka si v této části všímá nejrůznějších odkazů na oheň či krev v obou textech a snaží se k nim

poskytnout možné interpretace. Závěr pak poskytuje komparativní analýzu obou děl, shrnuje výsledky bádání i poukazuje na možnosti dalšího možného výzkumu do budoucna.

Tato diplomová práce svým způsobem dále rozvíjí poznatky získané během práce na bakalářské práci autorky *Křesťanská mystika ve vybraných prózách Julia Zeyera z 90. let* a také v rámci studia předmětu *Úvaha, výklad, reflexe, meditace* (seminární práce na mystiku sv. Hildegardy z Bingenu).

1. KONTEXTUALIZACE MOTIVŮ OHNĚ A KRVE

1.1 MOTIV OHNĚ V ŠIRŠÍM KONTEXTU

Motiv ohně má hlubokou tradici recepcce. Bachelard se ve své monografii věnované ohni pokouší nastínit definici tohoto těžko prozkoumatelného fenoménu (jeho neprozkoumanost tkví dle něj především v rezignaci odpovědných vědců, např. chemiků apod.): „Oheň je tak jakýsi privilegovaný jev, kterým se dá všechno vyložit. Jestliže se všechno, co se zvolna mění, vysvětluje životem, pak všechno, co se mění rychle, se vysvětluje ohněm. Oheň je ultra-živý.“¹ Oheň je tak, jak dokazuje i otřepaná fráze, životním principem. Tím, že je prapůvodní, vyrůstá na tomto základě také jeho dvojznačnost, bipolarita. „Opravdu jako jediný ze všech jevů může přijímat tak zřetelně obě protichůdné valorizace – dobro a zlo. V ráji se skví. V pekle pálí. Značí blaho i trýzeň. Kuchyni i apokalypsu.“² To bude naznačeno i v průběhu práce. Tam bude též prakticky ukázáno, jak se i samotný oheň může diferencovat, jaké typy ohně mohou existovat (vnitřní a vnější) apod. Rozdíly lze pozorovat i na viditelné úrovni: „mezi obyčejným ohněm, elektrickým ohněm, ohněm fosforu, sopky nebo blesku jsou podstatné, vnitřní rozdíly a je přirozené vztahovat je k principu niternějšímu.“³

Bachelard se dále snaží vyjasnit barevné spektrum přisuzované ohni. Poukazuje na Robineta, který rozděluje všechny barvy nevědecky na základě „ohňových zvířátek“.⁴ Kromě automatické oranžové a zlaté, „není snad známo, že dohasínající oheň rudne?“⁵ To prokáže souvislost s krví v průběhu této práce. Jung spojuje oheň s alchymickým proměňováním zlata. „Valorizace [ohně] dosahuje v mnoha ohledech valorizace zlata.“⁶ Obojí se jeví jako vzácné, navíc jedno proměňuje druhé, takže dokonce i barvy jsou přenášeny od jednoho k druhému. Jung vypisuje jednotlivé fáze alchymického procesu, které se v průběhu staletí proměňovaly, ale jsou ustáleny zhruba na třech krocích: *nigredo* (původní černá) – *albedo* (bělení) – *rubedo* (rudnutí), koncový stav, který vzniká stupňováním ohně na nejvyšší stupeň.⁷

Bachelardův shrnující psychoanalytický pohled pomáhá rozkrýt a hlouběji prozkoumat apriorní a na nevědomé úrovni pochopitelně automaticky vnímanou souvislost ohně a sexuality.

¹ BACHELARD, G. *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá fronta, 1994, s. 11.

² Ibid., s. 11.

³ Robinet citován jinde: ibid., s. 49.

⁴ Ibid., s. 50.

⁵ Ibid.

⁶ BACHELARD, G., cit. d. (pozn. č. 1), s. 79.

⁷ JUNG, C. G. *Představy spásy v alchymii (Psychologie a alchymie II)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2006, s. 14.

Nazývá to „sexualizovaný[m] oh[něm]“ a dokládá to na mnoha mýtech nejrůznějších (i velmi starých) kultur. Jako by oheň v těle člověka měl plodivou sílu. Tam, kde je ztracen oheň (= horkost, sperma) na jedné straně, může být vytvořen život na straně druhé. Sperma jako tělesná tekutina kombinuje vlastnosti ohně i krve. Ohně pro horkost (vydávající teplo „zevnitř“ těla) spojenou se vzrušeností, krve na znamení oběhu (nového) života. Podle Edingerem předložené starověké fyziologie proměňovaly ženy krev na mléko a muži na semeno. Všechny tyto tři tělesné tekutiny obsahovaly stejný základ. Odtud vzniká onen pojem *Logos Spermatikos*, tedy oplodňující, tvořivé slovo.⁸

To ukazuje na vztah mezi ohněm a touhou, tedy mj. v takové podobě, jak ji předkládá Girard ve své teorii o trojúhelníkové touze v románech.⁹ Jako by dychtění jedné postavy vůči druhé připomínalo olizující se plameny, které se vztahují do výše, kde se mohou spojit. Touha v druhém plánu souvisí též s pojmem rozkoš. „Právě tvůrčí rozkoš vítězí nad touhou a nad úzkostí“,¹⁰ píše Girard tamtéž. Anebo obráceně, jak je přesvědčen Barthes: „Její [rozkoše] vítěznou soupeřkou je Touha: kdekdo mluví o touze, nikdo o rozkoši.“¹¹ Nicméně z pojetí obou vyplývá, že touha i rozkoš musí být s pohybem ohně vnitřně spřízněny, když mají takovou moc a sílu rozpalovat.

Je evidentní, že motiv ohně se objevuje od nejstarších kultur (a od jejich počínajících literatur) do současnosti. „Jde o velice starou mystickou zkušenost, protože mnoho ‚primitivních‘ kmenů označuje tuto magicko-náboženskou schopnost jako ‚spalující‘, ‚žhnoucí‘ a nazývají ji slovy, jež znamenají ‚teplo‘ či ‚pálení‘. Tato magicko-náboženská schopnost není privilegiem mystiků a čarodějů; získává se také ‚rozehřátím‘ během zasvěcujících bojových zápasů.“¹² Ukazuje se, že oheň je vnímán na magické rovině. Eliade spojuje např. pocit „vnitřního ohně“, „světelné epifanie“ a obdobné jevy se všemi náboženstvími a mystikami obecně. „Světec, šaman, jógín či ‚hrdina‘ prožívají toto nadpřirozené teplo, když na své úrovni překračují světský lidský úděl a splývají s posvátnem.“¹³

Eliadův vnitřní oheň vede k tomu, že šamani si mohou vkládat do úst rozpálené předměty nebo někteří zasvěcenci přejít řadu žhavých uhlíků, to vše bez jakéhokoliv tělesného zranění. Jako by tento vnitřní oheň nespaloval vnějším (a přirozeně očekávatelným) způsobem. „Neboť není jasné, jak může být takovýto ‚oheň‘, hořící, horký, zapalující, obsažen v lidském

⁸ EDINGER, E. E. *Já a archetyp: Individuace a náboženská funkce psyché*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2006, s. 216.

⁹ GIRARD, R. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Dauphin, 1998, s. 11–65.

¹⁰ Ibid., s. 33.

¹¹ BARTHES, R. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008, s. 51.

¹² ELIADE, M. *Mýty, sny a mystéria*. Praha: OIKOYMENH, 1998, s. 81.

¹³ Ibid., s. 128.

těle bez jakékoliv újmy!“¹⁴ Na tento vnitřní oheň bude zaměřena pozornost u obou básníků dále.

Jak již bylo řečeno, tento oheň je zduchovnělý, proto lze považovat za případné spojit jej s mystikou. S ohledem na náboženskou preferenci obou básníků nejlépe s křesťanskou: „tehdy přichází duchovní moc našeho Pána, podobná prudkému ohni, jenž vše spaluje, stravuje a pohlcuje.“¹⁵ A to protože, jak píše Ruysbroeck: „při setkání s Bohem je svit a žár tak mohutný a nezměrný“¹⁶

„To, co duše prožívá ve stavu mystického vytržení, nelze reprodukovat – sdělují nám všichni velcí mystikové. Duše, do hloubi rozechvělá, zachvácená vlnami všepřesahující milosti, tone v moři triumfujícího Života. Jazyk oněmí, obrazotvornost a úsudek pozbývají síl, všechny smysly umlkají a mizí v jediném, všeobjímajícím, všepřemáhajícím, celou bytost stravujícím ohni lásky.“¹⁷

Odtud je již pouze krok k apostrofě samotného (tajemného) ohně, jak ji navozuje Březina ve svých *Větrech od pólů*: „Tajemství ohně! Osvobozující! / Zářící symbole Všudypřítomného! / Hrdé dechnutí síly! Objetí změněné v světlo! / Pnoucí se k výši! / Iluse barev sesutá v jediný požár! / Jazyky zářící nad hlavami svatých!“¹⁸

Bachelard se pohybuje v opozitech oheň čistý-nečistý. Ten prvotní vztahuje k sexualizovanému ohni, tedy k hříšnému, „špatnému“, pudovému. Nalézt v literárním materiálu příklady pro explicitně či implicitně vyjádřený démonický ráz ohně by dle něj bylo snadné.¹⁹

„Přenesme se tedy na druhý pól a podívejme se, jak se mohl oheň stát symbolem čistoty.“²⁰ „Sexualizovaný oheň“ se však postupně stává transcendujícím ohněm-světlem, proměňujícím čistě fyzickou sexualitu v „nesexuální hlad“. Zduchovnělý stav duše se projevuje přímo tělem na těle, které se stává luminózním, stává se světlem.“²¹ Oheň se tímto pozoruhodným způsobem přeměňuje na čisté světlo, září. Uvnitř člověka probíhá očištné, již pravděpodobně asexuální spalování měnící se na teplo, které „svítí“ ven, „osvěcuje“ vnější svět.

¹⁴ BACHELARD, G., cit. d. (pozn. č. 1), s. 75.

¹⁵ Ibid., s. 8.

¹⁶ Ibid., s. 7.

¹⁷ ARSEŇJEV, N. *Oheň lásky*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2005, s. 7.

¹⁸ BŘEZINA, O. *Básnické spisy*. Praha: Melantrich, 1939, s. 116.

¹⁹ BACHELARD, G., cit. d. (pozn. č. 1), s. 110. Kromě pekelného ohně, jenž čtenáři pochopitelně vytane na mysli, lze brát v potaz např. oheň v pohádkách, který má leckdy podobný účel. Z autorských textů Bachelard sám zmiňuje např. E.T.A. Hoffmanna a jeho *Ďáblův elixír*.

²⁰ Ibid.

²¹ VOJVODÍK, J. *Povrch, skrytost, ambivalence*. Praha: Argo, 2008, s. 317.

Vztah ohně a světla vyplývá ze starých mytických textů i z Bible. Mojžiš se musel podle Eliadových slov očistit (analogicky jakoby ohněm), aby „viděl množství světél, z nichž šlehalý čisté paprsky rozlévající se ve své mnohosti“.²² Evangelista Jan přichází jako přenašeč a svědek světla: „bylo tu pravé světlo, které osvětluje každého člověka; to přicházelo do světa“ (J 1, 9)

Dionysius Areopagita rozvíjí úvahy o mystické teologii a úloze světla na nejvyšších stupních bytí a vnímání: „ve své naprosté temnosti předčí [tato temnota] září to, co je více než nejjasnější, a ve své naprosté nedotknutelnosti a neviditelnosti zaplavuje nevidoucí intelektu nádherou více než krásnou.“²³

Křesťanská tradice východu se mnohem dříve než ta západní obrací ke světlu. Jak píše Irenej, „jestliže vidět světlo znamená být ve světle a mít účast na jeho lesku, potom vidět Boha znamená být v něm a mít účast na jeho zářivé nádhře, která dává život“.²⁴ V západní tradici se tento způsob nazírání ve větší míře stává oblíbeným až ve 12. století. Toto období současně představuje vrchol tohoto druhu mystiky, jež později dostává přímo termín „mystika světla“.²⁵ „Jak známo, vyčítá se mystickým dílům neurčitost. Odkud pramení? Z přílišného světla, ze šířky pohledu. Všechny věty mystické vyjadřují jedno a totéž, ale každá má mnoho významů, každá jest *novým pohledem* na tutéž věc.“²⁶

Takto nahlíží na zkušenost s Božstvím např. sv. Hildegarda z Bingenu: „nejtřpytivější ohnivě světlo, z otevřeného nebe vyšlehnoucí, celý mozek mi zaplavilo, a celé srdce i celou hrud' mou, jako plamen, ne však spalující, nýbrž zahřívající, tak roznítilo, jako slunce zahřívá nějakou věc, na kterou klade své paprsky.“²⁷

Mezi světlem a promlouvajícím hlasem lze vysledovat jistou závislost. Ve druhém a třetím vidění bezprostředně před tím, než promluví Bůh, zmiňuje Hildegarda obrovský jas, záři. Světlo zde zjevuje něco z Božství, jako kdyby jej předznamenávalo mnohem lépe než jakýkoliv jiný vhodný popis viděných zjevů, postav apod. Sám Bůh se sv. Hildegardě představuje jako „Já, světlo živoucí a temnoty osvětlující“.²⁸ Toto Boží světlo sv. Hildegarda „konkretizuje“ ve čtvrtém vidění: „A potom viděla jsem převelikou a přejasnou záři jakoby nesčetnými očmi planoucí [...]; kterážto záře naznačovala tajemství svrchovaného Tvůrce a přetajemně byla mi

²² Ibid., s. 173.

²³ DIONYSIUS AREOPAGITA. *Listy – O mystické teologii*. Praha: OIKOYMENH, 2005, s. 169.

²⁴ Citován jinde: ŠPIDLÍK, T. *Spiritualita křesťanského Východu*. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma, 1999, s. 298.

²⁵ KALINA, P. *Umění a mystika*. Od Hildegardy z Bingen k abstraktnímu expresionismu. Praha: Academia, 2013, s. 103n.

²⁶ DEML, J. Zastavení (introdukce), in Sv. Hildegarda z Bingenu. *Svaté Hildegardy Cestyvěz nebo Vidění a Zjevení*. Kniha I. Přel. J. Deml. Praha: Malvern, 2010, s. 127.

²⁷ SV. HILDEGARDA Z BINGENU: *Svaté Hildegardy Cestyvěz nebo Vidění a Zjevení*. Kniha I. Přel. J. Deml. Praha: Malvern, 2010, s. 5–6.

²⁸ Ibid., s. 6.

zjevena.²⁹ Toto světlo je tedy bytostně spojeno s tajemstvím, možná že u zjevených věcí nedochází k takovému úžasu, neboť jsou viděny lidskýma očima. Jak píše již Dionysius Areopagita: „v nadsmyslném světě, v nedostupném světle sídlí Bůh, nedosažitelný pro přílišný lesk své oslňující záře“.³⁰ Skrze záři a obrovské světlo lidský zrak proniknout nemůže. Vždyť i Mojžíš popocházel okolo keře na hoře Chorebu, aby odhalil tajemství, proč hořící keř není stravován plamenem (Ex 3, 2–3). Bůh jej viděl, ale Mojžíš jeho tvář nespatriil.

Jung osvětluje vztah ohně, Krista a Ducha svatého. Tato spojnice je zřejmá jak z Bible, tak z křesťanské tradice. „Oheň je jakoby Kristus (imago Christi). Kámen, z něhož je vykřesána jiskra, je ‚kámen úhelný‘, další ‚imago‘ (obraz), a jiskra, jež vyskočí z kamene, je zase ‚imago Christi‘. Analogie s extrakcí ‚ducha‘ (pneuma) z Kamene ve ‚výpovědi‘ (dictum) Ostanově se přímo vnucuje. ‚Pneuma‘ jako oheň, Kristus jako oheň.“³¹

Bachelard ve své monografii o ohni přesvědčuje čtenáře o tom, že totéž, co bylo nastíněno o této substanci, lze snadno aplikovat na další živly, např. vodu, vzduch a mj. také na krev.³² Tím se plynule dostáváme k další podkapitole.

²⁹ Ibid., s. 63.

³⁰ Citován jinde: TÉŽÉ, J.-M. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2007, s. 139. Autor v této příručce neopomíná zdůraznit zlaté pozadí byzantských ikon, jejichž cílem není nic jiného než přiblížit se božskému světlu a záři. Divák osvěcen tímto světlem pak vnímá postavu Krista úplně jinak.

³¹ JUNG, C. G., cit. d. (pozn. č. 7), s. 149.

³² BACHELARD, G., cit. d. (pozn. č. 1), s. 9.

2.1 MOTIV KRVE V ŠIRŠÍM KONTEXTU

Motiv krve je v kontextu starých kultur blíže necky spojen s motivem krvavé oběti. Tato magická slova opakují podle Eliadeho indické kmeny při symbolickém obětování konkrétního jedince z kmene, tzv. *méria*: „vykoupili jsme tě a nenutili jsme tě násilím; teď tě obětujeme podle našeho obyčeje a žádného hříchu se nedopustíme!“³³ Těmito magickými slovy si tyto kmeny vnitřně omlouvají rituální vraždu spojenou samozřejmě s přerušným tokem vysoce oceňované krve. Edinger shrnuje dosavadní pohledy na krev u různých náboženství, s převažujícím pohledem na křesťanství. Vysvětluje židovský zákaz požívání krve, a to z důvodu esenciální životní cirkulace, která náleží jedině Hospodinu.³⁴ „Krev reprezentuje život duše, transpersonálního původu, který je velmi vzácný a mocný.“³⁵

Vnímání krve v primitivních kulturách souvisí s jistou posedlostí krví. Proto se podle Freuda vyhýbají tyto kmeny jakémukoliv uzavírání manželského svazku na úrovni jedné rodiny (jinými slovy tedy pokračování pokrevního příbuzenství). Do jisté míry (na úrovni do první generace sestřenic a bratranců) přetrvává toto vnímání i u moderních civilizací.³⁶ Podobně mluví Freud i o tabu panenství. To, co způsobuje tok krve, přináší posvátnou úctu, až strach.³⁷ Kristus vyléčil ženu dvanáct let stíženou krvotokem (Mk 5, 25–29), nikdo jiný by se jí však pravděpodobně nebyl dotkl – jako nečistý.

Vojvodík přistupuje k tématu bolesti a krve skrze tzv. „hladkou tržnou ránu“: „Halasův poetický model světa je tvořen neustále zraňovanými ektodermou, protrhávanými texturami a mokvajícími, krví prosakujícími textiliemi (,obvaz‘, ,rouška‘, ,fáč‘)“.³⁸ Následně cituje přímo Halase: „Zkrvavenou oblohou šátkem Veroniky / prolínala tvář minulých století“ a „Znám tě již mroucí znám krev tvou / zčernalý plamen se drží tkaniva / stále jen vidím tu ránu mokvavou / jí dlouho chřadla láska má i tvá“.³⁹ Totéž má na paměti jistě i Zahradníček, když v podobné době jako Halas pojmenovává svoji sbírku básní *Rouška Veroničina*. Pro kontext Reynkův jsou oba tyto texty klíčové.

Speciální variantou krve je krev Kristova. Díky ní se obloukem vracíme k motivu oběti, konkrétně k sebeobětování. Edinger přiřazuje ke Kristově krvi mnohé funkce. Je klíčovou

³³ ELIADE, M., cit. d. (pozn. č. 12), s. 160.

³⁴ EDINGER, E., cit. d. (pozn. č. 8), s. 211.

³⁵ Ibid.

³⁶ FREUD, S. *Totem a tabu*. Praha: Práh, 1991, s. 12.

³⁷ FREUD, S. *Spisy z let 1917–1920*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003, s. 125n.

³⁸ VOJVODÍK, J., cit. d. (pozn. č. 21), s. 131.

³⁹ Ibid.

esencí nové smlouvy mezi člověkem a Bohem, jíž jsou obě strany k sobě nesmazatelně připoutávány. Kristova krev obmývá hřích, vykupuje duše a posvěcuje, „což by z hlediska psychologie naznačovalo uvedení posvátné či archetypické dimenze do osobního vědomí.“⁴⁰ Představuje symbol vysoké ceny, čímž splácí dluh, který musí být splacen (oko za oko, zub za zub ... → „krev“ za „krev“). Kristus je obětovaným i obětujícím současně, bytostným já i Já.⁴¹

Za všechny početné příklady ukažme to na jedné ukázce, a to na Zeyerovu Inultu, legendě, v níž se mladý básník stává modelem pro sochařku, která chce přesvědčivě ztvárnit Krista. Postupně se tento stále více stylizuje do role Krista...

„Těsněji, těsněji!“ zvolala Flavia v jakési horečce, pozorujíc nyní výraz tělesné bolesti na tváři Inultově, jemuž krev z rukou a nohou těci začala. Při pohledu na tu krev svítily oči její tygří jakousi krutostí. [...] Cítila pravou lávu v žilách svých těci, v uších jí to hučelo jako zvony a tepny ve skráních jí bušily jako kladiva. Krvežíznivé šílenství, rovnající se divoké rozkoši, se jí zmocňovalo, mířila mu dýkou ve vzduchu na srdce. „Za tebe, můj lide,“ řekl ještě slaběji Inultus, „dávám krev! Bože, přijmi ji co vykoupení!“ [...] pozvedla dýku a vrazila mu ji do prsou. [...] Krev z jeho boku kapala těžkými krůpějemi na zem a temný, příšerný ten klapot, odměřený jako tikot hodin, probudil zbledlou Flavii [...].“⁴²

V této ukázce jsou na malém prostoru vyjádřeny všechny podoby krve (i ohně), jak už o nich bylo promluveno. Zaprvé tu lze spatřit krvežíznivost, která vyvolává až jakousi perverzní rozkoš, vzrušení. Ta je ovšem pocíťována jako usouvztažněná k ohnivé horkosti, jako by žár způsoboval touhu po krvi a jako by současně sama krev vyvolávala toto rozpálení. V takovou chvíli neteče lidskými žilami krev, ale oheň, jedno lze zaměnit za druhé.

Dále tu jde o téma dobrovolné oběti. Teprve v momentě absolutní odevzdanosti začne Inultus skutečně připomínat Krista, a sochařka tak může podle jeho tváře vytvořit dílo vpravdě geniální (ač s děsivým vědomím spáchané vraždy!).

Do třetice je dobré si povšimnout kapající krve jako odměřovače času, což není podstatné pouze z primárního hlediska (zvuk), ale též z hlediska věčnosti (nekonečný tok krve, bušení srdce atd. = život). Ve chvíli, kdy se zvuk zastaví, je jasné, že Inultus je definitivně mrtvý, čehož se možná Flavia děsí podvědomě více než samotného zvuku.

Flavia ve svém (možná i fyzickém!) vyvrcholení probodává Inultovo srdce. Podobně jako existuje pojem mystika světla, lze pracovat s již v tradici zakotveným pojmem „mystika srdce“. Špidlík tvrdí, že křesťanská východní církev byla srdcem fascinovaná a vytýkala své

⁴⁰ EDINGER, E., cit. d. (pozn. č. 8), s. 228.

⁴¹ Ibid., s. 223.

⁴² ZEYER, J. *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*. Praha: ČS, 1987, s. 226–227.

západní sousedce jako necitelnost, že se vztahuje pouze k rozumu.⁴³ Srdce podle Evdokimova „radiating and penetrating everywhere, it is nevertheless hidden in its own mysterious depth.“⁴⁴

Krev kromě Krista zosobňuje zlato a kámen mudrců, jak na totéž pohlíží Hodrová.⁴⁵ Spojuje jej s grálem i v kamenné variantě; obě podoby mají společného jmenovatele, jímž je plnost. V artušovských legendách se rytíři nevydávají na trnitou a nebezpečnou cestu pro něco málo drahocenného, naopak. Grál obsahuje samu „duševní substanci Krista“.⁴⁶ Související motivy s pohárem krve jsou podle Hodrové také např. krvavá hlava Jana Křtitele na stříbrném podnose, eucharistický kalich, milost Ducha svatého apod.⁴⁷

Duch svatý má nejen nefyzickou podobu ohně, ale právě i krve. „V určitém smyslu je Přímluvce synonymem krve Kristovy.“⁴⁸ Tak to vnímá i Reynek, když na konci básně V Předvečer Letnic volá ve výkřiku Panny Marie: „Duch svatý v klín můj už nesestoupí, křižují, křižují Parakléta!“⁴⁹ Jako by Kristus a Duch svatý byli jedno, nejen jako dvě individuální osoby Boží Trojice, ale jako navzájem se prostupující bytosti, které si přehazují i atributy (symbol Ducha svatého = Kristova krev).

Barevné spektrum, které lze krvi přisuzovat, dobře charakterizuje mnohokrát rozebíraný výňatek z legendy o sv. Kateřině. Mystické (tedy ne realistické) vidění pomáhá jinak zachytit červenou barvu krve, totiž tak, že v sobě zahrnuje všechny základní barvy: „Tak se ty barvy leskníechu / všecko druha přemo družu, / zde u mase, onde v duze, / biele, čně i zeleně, / modře, zlutě i črveně, / každá v svej vlastněj podstatě.“⁵⁰

Krev Kristova vychází (mj. díky biblickému zázraku v Káni) ze stejného pramene jako červené víno. „Další důležitá linie symbolických souvislostí spojuje krev Kristovu s Dionýsovými hrozny a vínem.“⁵¹ V rané křesťanské tradici byl Kristus překvapivě často zobrazován jako Orfeus, proto se příbuznost s bohem vína Dionýsem nejvíce jako tolik zarážející. Jak si Edinger všímá, funguje to i v regresivním směru, totiž že se toto víno mění zpátky v krev. U staroegyptských kněžích převládal názor, že opilost je nebezpečná právě

⁴³ ŠPIDLÍK, T., cit. d. (pozn. č. 24), s. 307–309.

⁴⁴ „zářící a prolamující se do všech míst, je nicméně skryto ve své vlastní mystické hloubce“. Toto srdce zázračným způsobem penetruje okolí, dostává se do veškerého prostoru a proměňuje jej skrze krev, jejíž tok svou penetrací současně vyvolává. EVDOKIMOV, Paul. *The Sacrament of Love*. New York: St Vladimir's Seminary Press, 1985, s. 51.

⁴⁵ HODROVÁ, D. *Román zasvěcení*. Jinočany: H&H, 1993, s. 66.

⁴⁶ JUNGOVÁ, E. a FRANZOVÁ, M.-L. von. *Legenda o grálu (Hlubinně psychologický výklad středověké legendy)*. Praha: Portál, 2001, s. 101.

⁴⁷ Ibid., s. 64.

⁴⁸ EDINGER, E., cit. d. (pozn. č. 8), s. 225.

⁴⁹ REYNEK, B. *Básnické spisy*. Zlín: Archa, 2009, s. 52.

⁵⁰ *Život svaté Kateřiny*. Ed. E. Petřů. Praha: NLN, 1999, s. 81.

⁵¹ EDINGER, E., cit. d. (pozn. č. 8), s. 218.

z toho důvodu, že je člověk napojen krví svých předků. Ta ze země, kde mrtví přebývají, plní hrozny vinic.⁵²

Edinger podle alchymistického příkladu svazuje krev s žárem a ohněm. Za příklad si bere dvojnost vody a krve (probodnutí Kristova boku) a vody a ohně při dvojím křtu (Janem Křtitelem a Duchem svatým). „To je ten, který přišel skrze vodu a krev: Ježíš Kristus. Ne pouze skrze vodu křtu, ale i skrze krev kříže; [...]. Tři jsou, kteří vydávají svědectví. – Duch, voda a krev – a ti tři jsou zajedno.“ (1. Jan 5, 6–8)

Tento princip pochopitelně funguje i opačně. Oheň odkazuje na krev: „blesk ve vstupní básni *Mnoha nocí* jako kosmický princip (ve smyslu Hérekleitova ‚vesmír řídí blesk‘) ozařuje, dělá alespoň na okamžik radikálním způsobem, ‚roztržením‘, které se rovná ‚znamení věčna‘, vidoucím, aby ihned pohasl.“⁵³ Vojvodík dále přináší tezi, že tento blesk současně působí jako falický symbol, pomáhá „rozťínat“ oblohu, tedy v ní současně způsobovat již zmíněnou „hladkou tržnou ránu“. Dochází tak ke spojení světelného paprsku a krve. Vojvodík současně odkazuje na tradici křesťanské erotické mystiky, kde blesk nahrazují „dýky, meče, struny, paprsky“.⁵⁴

Toto dvojí vidění se pak pochopitelně dostává i do literatury. Charakterizuje to v lecčems možná překvapivý příklad Apollinairova *Pásma*, totiž navázání na křesťanské tradice v moderní literatuře, které se možná jeví jako překonané, přesto jsou stále živé (a proto bolestné): „Z koruny žhavých plamenů pozřela na mne Panna v Chartres / Krev vašeho Svatého Srdce mne zalila na Montmartru.“⁵⁵ Nejdřív byl básník po cestě Paříží pomyslně ozářen, osvěcen, později zalit Kristovou krví. Zajímavé, že ono ozáření bylo způsobeno na nízkém bodě, na úrovni země (ostrova) a teprve po výstupu nahoru došlo k onomu zalévání. Přirozeně by bylo možné očekávat opačný postup. A že by Panna Maria byla tou, která září nejvíce? Bylo již přece doloženo, že záře je Boží doménou. Nicméně, závěr této básně, totiž slova „Slunce utárá hlava / se kuku kutálí“⁵⁶ dokládají právě onu odtrženost od tradice; přestože se nové zdá zářivé a zlaté jako slunce, tak přece krvácí. To dobře předznamenává i dva ryze moderní básníky, Bohuslava Reynka a Pierra Jeana Jouvea, kterým bude v následující části práce věnován plný prostor.

⁵² Ibid., s. 221.

⁵³ VOJVODÍK, J., cit. d. (pozn. č. 21), s. 135.

⁵⁴ Ibid., s. 135.

⁵⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *Pásma – Zone*. Přel. K. Čapek. Praha: Protis, 2005, s. 16. Svaté Srdce je v originálu pochopitelně Sacré-Cœur, do češtiny ovšem (jistě s vědomím dvojznačnosti pro francouzsky mluvící) přeložené doslova.

⁵⁶ Ibid., s. 27.

2. ODBORNÁ RECEPCE ANALYZOVANÝCH TEXTŮ

2.1 ODBORNÁ RECEPCE REYNKOVÝCH ŽÍZNÍ

Karel Čapek ve své dobové recenzi na sbírku *Žízně* z roku 1922 mluví o tom, že „katolicismus u nás pořádku vydá květ tak čisté kultury.“⁵⁷ Nejen on cítí, že s Reynkem vchází do literatury nová krev, nový pohled na ono ustrnulé katolické křesťanství, že lze očekávat od Reynka mnohé, i to, že s jeho postupným vývojem bude jeho poezie ještě vytříbenější. Čapek Reynka dále uvádí do kontextu francouzských autorů, srovnává jej s básníkem Francisem Jammesem a nalézá u něj podobnou, jakousi františkánskou naivitu, jednoduchost veršů. Na druhou stranu ale už z názvu sbírky odhaluje Reynkovo usilovné, bolestivé a palčivé hledání Boha (onu „žizeň“). Bolestivost bude velmi úzce souviset právě s motivem krve, který má tato práce za cíl vystopovat.

V době vydání této sbírky nikdo jiný kromě Čapka sbírku narecenzoval, odbornou i širší veřejnost zaujal až svými pozdějšími texty, dvěma soubory básní v próze (*Rybí šupiny*, 1922 a *Had na sněhu*, 1924) a sbírkou vysoce rytmizovaných veršů *Rty a zuby* (1925).

„Prvotina *Žízně* 1912–1916 už svým titulem, jehož součástí je i plná datace, naznačuje procesualnost, změnu v čase.“⁵⁸ Putna ve své kapitole o Reynkovi tímto výrokem naráží na velmi důležitý fakt, totiž na ten, že Reynek sepisoval *Žízně* několik let v předchozím desetiletí, ale vydal je až roku 1921, kdy současně dokončil a sestavil další sbírku, *Rybí šupiny*. Putna přichází s teorií postupného vývoje Reynka-básníka coby Reynka-křesťana. Jeho tvorbu dělí na několik fází, které se všechny dotýkají konverze, niterného prožitku víry – na období prekonvertitské (kam zařazuje právě sbírku *Žízně*, ale jen její básně vzniklé do roku 1914), konvertitské (*Žízně* 1914–1916 a dva oddíly následující sbírky *Smutek Země*, a to Tichá chvíle a Cesta do Betléma), pokonvertitské (dva zbývajících oddílů téže sbírky – Květná neděle a Smutek Země) a vyrovnávací (*Rty a zuby*). Zbývajících (ne nerozsáhlá) Reynkova tvorba už jen dle Putny navazuje na předchozí změny, rozvíjí je, ale neobsahuje již ono drama hledání sebe sama, výrazu atd.

V čem tkví ona dramatičnost, co stojí za překážky v cestě za konverzí, která probíhá uvnitř *Žízní*? Za takovou předzvěstí a zároveň součástí Reynkovy proměny stojí právě ony motivy ohně a krve. Jednak ukazují na bolestnou zkušenost, na to, že jde v životě o hodně, o

⁵⁷ ČAPEK, K. Bohuslav Reynek: *Žízně*, in Týž. *O umění a kultuře II*. Praha: ČS, 1985, s. 365.

⁵⁸ PUTNA, M. C. Bohuslav Reynek, in Týž. *Česká katolická literatura v kontextech 1918–1945*. Praha: Torst, 2010, s. 991.

všechno. Současně dochází při tomto stavu k obmytí, očištění, přetvoření na nového člověka. Je to tajemnější a hlubší, možná až syrovější a divočejší než křest, protože to není křest od Krista a vodou, ale „křest“/pomazání/biřmování od Ducha svatého (právě skrze oheň). „Pro obraz Potopy ohněm nachází Reynek možnost tradičního ukotvení v motivu Letnic, Seslání Ducha svatého v podobě ohnivých jazyků nad hlavami apoštolů.“⁵⁹ V roce 1914 se setkal s Josefem Florianem, což většina autorů shodně považuje za přelomový okamžik v Reynkově životě i tvorbě.⁶⁰ Putna právě i do této doby klade Reynkovu konverzi, vnitřní duchovní proměnu. Tzv. „přicházející Oheň“ (jak jej sám nazývá)⁶¹ pak Putna považuje za jeden z ústředních motivů v konvertitské etapě Reynkovy tvorby.

Důkazem toho, že nejen na počátku, ale v podstatě v průběhu celé tvorby je motiv ohně a krve pro Reynka důležitý, ne-li konstituční, mohou být tyto věty, jež analyzují až pozdější Reynkovu tvorbu:

Letniční motiv „plamenů Ducha“ se téměř vytratil, jako trvalá stopa po něm však v Reynkově poezii zůstala „červená skvrna“ v některých básních. Nejzřetelnější je to v pozdější sbírce Podzimní motýli, kde „červenou skvrnou“, motivem ohně nebo krve (hořící keř, nach srdce, „stes ohnivý“ atd.) končí velká část básní. „Červená skvrna“ vždy znamená naději uprostřed úzkosti a vzdor vši logice a pravděpodobnosti, naději otevírající se „už se událou“ smrtí Kristovou – a „již se chystající“ smrti člověka.“⁶²

Tento motiv je patrný i po formální stránce. Na počátku Reynkova vývoje mluví Putna o ovlivnění Karlem Hlaváčkem. Reynek se totiž v úvodu své tvorby dostal do okruhu Moderní revue a domníval se, že tam zůstane. Ovlivnění probíhalo především na úrovni verše, ve kterém se pokoušel „slít a stavit jinošskou rozdychtěnost s melancholickou umdleností“, ⁶³ a to pomocí rádobý vznešených, ač zastaralých slov, slovosledu apod. Teprve po čase nabyde Reynkova aktualizace jazyka méně přemrštěné a přirozenější polohy, přestože se jakési archaičnosti nikdy principiálně nevzdá.

Hlaváček, jemuž Reynek přiznává svůj obdiv i ve své korespondenci,⁶⁴ není jediným inspirátorem Reynkovy poezie. Putna pro toto období hledá souvislosti především mezi Reynkem, Paulem Claudelem a Charlesem Péguyem (jež oba Reynek v této době překládal).⁶⁵

⁵⁹ PUTNA, M. C., cit. d. (pozn. č. 58), s. 993.

⁶⁰ Ibid., s. 991.

⁶¹ Píše o tom např. PUTNA, M. C., cit. d. (pozn. č. 58), s. 992 nebo Valouch, Fr.: Básník duše a času Bohuslav Reynek, in Týž. *Čas v poezii, poezie v čase*. Olomouc, Votobia 2005, s. 128.

⁶² PUTNA, M. C., cit. d. (pozn. č. 58), s. 1000.

⁶³ Ibid., s. 991.

⁶⁴ Ibid., s. 991–992. Putna zde cituje Reynkův dopis A. S. Střížkovi, jež je v osobním vlastnictví Jaroslava Meda.

⁶⁵ Reynek v roce 1915 dokončil svůj překlad Péguyho *Koberec vyšíváný svaté Jenovéfě a Johance z Arcu*, o rok později pak jeho *Mysterium lásky a utrpnosti Johanny d'Arc*. Reynkův překlad Claudelových *Patero velkých ód provázených profesionálem na pozdrav novému věku* vyšel roku 1920, o rok později pak *Tři básně z války*. Čerpáno z Chronologie života a tvorby, in REYNEK, B. *Básnické spisy*. Zlín: Archa, 2009, s. 696–699.

Užívají verše „dlouhého, někdy až několikařádkového, rétorického, orálního, někdy skovaného sdruženým rýmem.“⁶⁶ Tímto typem verše (nazvaným Putnou příznačně péguyovsko-claudelovský) je dle Putny sepsána většina básní *Žízni*.

„Marnotratná nádhera světla: té nesmírně lehoučké, plynné látky, kterou se projevuje a šíří oheň.“⁶⁷ Motivy ohně a krve samozřejmě nejsou jediné, jež se u raného Reynka objevují. Ale právě u nich dvou je patrná vysoká vizuálnost a barevnost, kterou nezávisle na sobě reflektují různí autoři: „Reynkova obrazivá řeč trne na patře jako víno“;⁶⁸ „Reynkův slovník je barevný; barva a její odstíny výrazně ovlivňují, namnoze určují atmosféru básní; i v poezii cítí autor výtvarně“;⁶⁹ „odpovídal svými verši na volání absolutna, jehož tichý hlas, zastřený našedlou či zsinanou mlhou, promlouval lehce načervenalým, narůžovělým či okrovým tónem a byl prodchnut bledým světlem a tichem.“⁷⁰

S barevným spektrem spojuje Reynkovu poezii i Červenka, když ve své stati nabízí analýzu všech emblematických zvířat v jeho tvorbě až po sbírku *Rty a zuby* (pravděpodobně se jako Putna též přiklání k názoru, že nejvýrazněji se Reynkova poezie jeví do této doby). Emblematická zvířata pro sbírku *Žízne* se vyznačují silnou aluzivností na biblické živočichy, např. osel, vůl apod.⁷¹ „Básník se ‚sladké zvěři‘ usmívá do očí, vyměňuje si s ní přátelské pohledy a ona mu to oplácí láskyplnou příchylností, která je jakýmsi předobrazem rajsky nevinného obcování.“⁷²

Halasová ve své monografii⁷³ a na ni odkazující Valouch nacházejí (samo)zřejmou analogii mezi Reynkovou básnickou a výtvarnou činností: „silná fluktuace barev, světelných nuancí a stínů ‚výtvarný‘ efekt Reynkových básní jen podtrhuje.“⁷⁴ Putnovu „červenou skvrnu“ by takto bylo možno hledat a nalézt v Reynkových grafikách (nejsou to jen kapající kapky krve, ale i např. šípky v zimní krajině apod.).⁷⁵ Jaroslav Med k Reynkově vizuální stránce poznamenává: „Barevnost a skvělost krásy je u Reynka jen rouškou zakrývající škleb nicoty,

⁶⁶ PUTNA, M. C., cit. d. (pozn. č. 58), s. 994–995.

⁶⁷ GERMAINOVÁ, S. *Bohuslav Reynek v Petrkově*. Havlíčkův Brod: Literární čajovna Suzanne Renaud, 2000, s. 23.

⁶⁸ SLAVÍK, I. Básnická tvář Bohuslava Reynka, in *Viděno jinak: prokletí, zapomínání a přehlédnutí autoři české literatury*. Brno: Vetus Via, 1995, s. 170.

⁶⁹ TRÁVNÍČEK, M. Doslov, in *Básnické spisy*. Zlín: Petrkov, Archa, 2009, s. 689.

⁷⁰ GERMAINOVÁ, S., cit. d. (pozn. č. 11), s. 116.

⁷¹ ČERVENKA, M. Bestiář Bohuslava Reynka, in Týž. *Styl a význam*. Praha: ČS, 1991, s. 69.

⁷² MED, J. Od snu o ráji k prožitku apokalypsy – K básnickému typu Bohuslava Reynka, in Týž. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Portál, 2004, s. 95.

⁷³ HALASOVÁ, D. *Bohuslav Reynek*. Brno: Petrov, 1992.

⁷⁴ VALOUCH, Fr., cit. d. (pozn. č. 61), s. 135.

⁷⁵ Toto by byl velmi zajímavý námět pro další studie o Reynkovi, bohužel z důvodu přílišného rozsahu se tato práce nebude zaměřovat na Reynkovu grafickou tvorbu.

baudelairovskou maskou klamu, jímž nás vábí peklo.“⁷⁶ Toto hodnocení se u Reynka jeví jako univerzálně platné, zdaleka se nemusí vztahovat jen na sbírku *Rty a zuby*, již Medova studie měla za předmět svého zkoumání.

⁷⁶ MED, J. Bohuslav Reynek – *Rty a zuby*, in Týž. *Od skepse k naději – studie a úvahy o české literatuře*. Svitavy, Trinitas a Řím: Křesťanská akademie, 2006, s. 224.

2.2 ODBORNÁ RECEPCE JOUVEOVÝCH *LES NOCES*

Marc Eigeldinger se v jakési úvodní studii ke spiritualitě v Jouveově poezii pokouší nastínit základní definici rozdílu mezi mystikou a poezií. Pokud se obě snaží přiblížit k Bohu a dosáhnout jednoty bytí, operují dle něj radikálně odlišnými prostředky. První zmíněná „komunikuje“ jazykem ticha, kontemplace, zatímco druhá vše artikuluje mluvou konkrétního univerza.⁷⁷ O mystickou poezii jde potom leda v případě, že užívá posvátný jazyk nebo nabízí duchovní rozměr. Tento požadavek dle Eigeldingera Jouveova poezie splňuje.

Eigeldinger dále zaměřuje svou pozornost na obraz letících ptáků ve sbírce *Les Noces* a v pozdější *Gloire 1940*. Let ptáků pro něj emblematicky znázorňuje obnaženost a vyzdvihuje duši nad pozemskou realitu zanechávaje ji v tichu.⁷⁸ Kelly ve své analýze *Sueur de sang* přináší teorii o jiném emblematickém zvířeti – jelenu, který funguje jako spojující prvek mezi světem fyzickým a metafyzickým.⁷⁹ O emblematických zvířatech u Reynka již bylo pojednáno v předchozí kapitole.

Paralely mezi Jouvem a Reynkem lze nacházet i v dalších motivech. Eigeldinger nalézá u Jouvea obrazy hor s vrcholky pokrytými bělostným ledem a s azurem nebe.⁸⁰ Totéž se velmi často objevuje i ve verších Reynkových.⁸¹ Micha zmiňuje další symboly a témata Jouveovy poezie: Kristus, Nic, bouřka, strom, dále mléko, kniha, diadém.⁸²

Eigeldinger se dále táže, jak je u básníka možný sestup do hlubin (spiritualita) a současně silná sensibilita.⁸³ Tutéž otázku je možno si klást i při rozboru Reynkovy poezie, která (stejně jako Jouveova) je velmi silně ukotvena ve smyslovém světě. Z nějakého důvodu ani u jednoho nedochází k zásadnímu odmítnutí tohoto světa, přijímají jej v dualitě. V jednotě „est le sens de la matière celeste, cette transfiguration de la chair et du sang.“⁸⁴

⁷⁷ EIGELDINGER, M. Formulle spirituelle de la poésie de Pierre Jean Jouve, in *Pierre Jean Jouve: poète et romancier*. Paris: O. Zeluck, 1946, s. 87 a 88.

⁷⁸ Ibid., s. 134.

⁷⁹ KELLY, M. G. Du poétique comme imaginaire de la lucidité, in Blot-Labarrère, Christianne (ed.): *Modernité de Pierre Jean Jouve*. Caen: Lettres modernes Minard, 2006, s. 66.

⁸⁰ EIGELDINGER, M., cit. d. (pozn. č. 77), s. 137.

⁸¹ Srov. např. „Květů háj bílý plá, / pěnkava umkla / v blankyt hledí“. REYNEK, B. *Básnické spisy*. Ed. M. Chlábková. Zlín: Archa, 2009, s. 255. Tyto modrobílé kombinace, „azurová nebe“ a „modravé vrcholky“ se objevují hlavně v jeho pozdější tvorbě. Tyto motivy by taktéž stály za zajímavou komparativní studií, bohužel nepředstavují téma této práce.

⁸² MICHA, René: *Pierre Jean Jouve*. Paris: Éditions Seghers, 1956, s. 65. I tyto motivy by bylo velmi zajímavé hledat v Reynkově poezii, bohužel to rozsah této práce neumožňuje.

⁸³ EIGELDINGER, M., cit. d. (pozn. č. 77), s. 147.

⁸⁴ „je jednota nebeské hmoty, tato přeměna masa a krve“ CONORT, B. *Pierre Jean Jouve, mourir en poésie: la mort dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2002, s. 79.

Picová na tuto pozoruhodnou jednotu navazuje poznatkem o sjednocujících vlastnostech krve v Jouveových *Histoires sanglantes*: „Le choix du sang comme symbole fédérateur des Histoires s'explique par la tension fondamentale que ce dernier véhicule sémantiquement : humeur du corps et du sacrifice, humain et spirituel, le sang circule en chaque homme et unit les hommes entre eux.“⁸⁵ Tuto „unifikaci krví“ lze samozřejmě aplikovat i na další Jouveova díla. Pro následnou analýzu je též velmi důležité, že Picová poznamenává, že Jouve byl krví ve svém díle (v jistém časovém období) přímo posedlý. V jeho povídce Červená z téhož souboru se objevuje postava, která o sobě prohlašuje, že jediné, co z jejího těla zůstalo neobarvené na červeno, jsou její rty.⁸⁶

Z téže doby je druhá Jouveova sbírka *Sueur de sang*, která v sobě kromě očividné aluze na krvavý pot Ježíše Krista z Getsemanské zahrady (který by mimochodem podle Jouvea měli produkovat všichni básníci)⁸⁷ skrývá další pozoruhodný aspekt binarity, jde přece o „la chimie du sang et de la sueur.“⁸⁸

Porcherová-Wiartová o dalším charakteru dvojdomosti v Jouveově díle říká: „dans toute l'œuvre de Jouve, violence et sacré se conjugent si bien que l'accès à la sacralité n'est possible que par la voie du sang et qu'à l'inverse, la violence a toujours partie liée avec le divin.“⁸⁹ Smyslový svět je zde zásadním způsobem rozšířen o násilí. U Jouvea smyslovost hraje významnou úlohu, ovšem bez sakrálního rozměru by např. v případě jeho románu *Paulina 1880* šlo podle Porcherové-Wiartové jen o četbu pro dospívající o dívce, která zemřela ve věku dvaceti let po tom, co se dala svému milenci.⁹⁰

Erotická stránka je nedílnou součástí Jouveovy poezie. Eigeldinger tvrdí, že láska nabízí onen sjednocující prvek a osvěcuje při zření Boha.⁹¹ Micha píše: „« Noces », « Sueur de Sang », « Matière Céleste », « Kyrie » mettent aux prices l'érotisme coupable et l'âme spirituelle ; cependant la vie de l'éros produit la mort et la mort que souhaite l'âme est la véritable vie ;

⁸⁵ „Výběr krve jako spojujícího symbolu v *Krvavých historkách* se vysvětluje fundamentálním napětím jako nejposlednějšího sémantického nástroje: povaha těla a oběti, lidského a spirituálního – krev koluje v každém člověku a unifikuje tak lidský druh.“ PICOVÁ, M. *Le Désir monstre. Poétique de Pierre Jean Jouve*. Paris: Éditions de Félin, 2006., s. 236.

⁸⁶ Ibid., s. 237.

⁸⁷ Viz jeho předmluva k *Sueur de sang*, literárními vědci opakovaně citovaná: „Nous devons donc, poètes, produire cette « sueur de sang » qu'est l'élévation à des substances si profondes, ou si élevées, qui derivent de la pauvre, de la belle puissance érotique humaine.“ JOUVE, Pierre Jean. *L'Œuvre I*. Ed. J. Starobinski. Paris, Mercure de France, s. 200.

⁸⁸ „chemii krve a potu“, BOUNOURE, G.: *Pierre Jean Jouve entre abîmes et sommets*. Fontfroide-le-Haut: Fata Morgana, 1989, s. 38.

⁸⁹ „V celém díle Jouveově je násilí a sakrální úzce spjato. Přístup k sakrálnosti není možný bez volání krve a vice versa a naopak, násilí nikdy nepostrádá prvek božského.“ PORCHEROVÁ-WIARTOVÁ, T. *Pierre Jean Jouve: mystère et sens dans l'œuvre romanesque*. Paris: l'Harmatan, 2012, s. 174.

⁹⁰ Ibid., s. 170–171.

⁹¹ EIGELDINGER, M., cit. d. (pozn. č. 77), s. 113.

l'homme se sauve en intégrant les forces contraires, en ranimant « les graves instincts d'amour contre les séduisants instincts de mort ».⁹² Tedy stejně jako již zmíněné emblematické zvíře jelen a krev dokáže též Erós spojovat kontrasty. Navíc láska zde překonává Freudův „pud smrti“.

Kelly se na Jouva dívá perspektivou „jasného vědomí“ v jeho tvorbě („la lucidité“). Nejde o to odstranit ireálno a mysticismus, naopak Kelly je přesvědčen, že se Jouve pokouší předvést mistrnou jednotu snění a bdění, reality a ireality.⁹³

Kelly považuje symbol za integrální prostředek Jouveovy komunikace. Tvrdí, že Jouve používá symboly vždy komplexně a dokazuje to např. na závěrečné básni Vrai corps sbírky *Les Noces*, jež mluví hieratickým a současně velmi rozjitřeným jazykem.⁹⁴ V této básni se velmi úzce spojuje spiritualita i korporalita. Podle Kellyho je tak unifikován nejen pomyslný rozpor duše a těla, ale současně též dva velké diskurzy, jež oba hrají zásadní úlohu v Jouveově životě – křesťanství a psychoanalýza.⁹⁵ To odkazuje ke Starobinskému a jeho hledání freudiánství u Jouvea,⁹⁶ a současně Jouveovo nalézání Freuda.⁹⁷ Též to vede k Bonnefoyovi, který z jakéhosi důvodu „nevěří“ Jouveovu křesťanství.⁹⁸

Schärer píše o zásadním momentu Jouveova života, totiž o konverzi, která jej radikálně odlišuje od jeho současníků.⁹⁹ Jouveovu konverzi velmi podrobně rozebírá i Picová ve své monografii o Jouveovi *Le Désir monstre* věnované jednotlivým aspektům jeho poetiky (nahlížené prizmatem mytopoetiky, psychoanalýzy, religiozity, erotiky atd. – vše uvedené spojuje prvek touhy).

Jouve konvertoval v roce 1924, což se veřejnost dozvěděla z jeho vlastní předmluvy k prvnímu vydání *Les Noces* v roce 1925 (tehdy ještě pod názvem *Les Mystérieux Noces* v jiné podobě).¹⁰⁰ „Une véritable conversion intérieure l'a éloigné de cette poésie d'éloquence, inspirée par le spectacle d'atroces événements humains, nés dans une chambre silencieuse au

⁹² „*Noces*“, *Sueur du sang*, *Matière céleste* a *Kyrie* se pohybují mezi hříšným erotismem a duchovností duše. Život Erótu způsobuje smrt, zatímco to, co chce duše, je opravdový život. Člověk se pohybuje v navzájem protichůdných silách, když se snaží vzkřísit hluboce vryté instinkty lásky proti pudu smrti.“ MICHA, R., cit. d. (pozn. č. 82), s. 58.

⁹³ KELLY, M. G., cit. d. (pozn. č. 79), s. 57.

⁹⁴ Ibid., s. 65.

⁹⁵ Ibid., s. 69.

⁹⁶ Citován jinde: Ibid., s. 73.

⁹⁷ STAROBINSKI, Jean: *Le feu de la chair et la blancheur du ciel*, in Jouve, Pierre Jean. *L'Œuvre I*. Ed. J. Starobinski. Paris: Mercure de France, 1987, s. LXXVI.

⁹⁸ Citován jinde: KELLY, M. G., cit. d. (pozn. č. 79), s. 74.

⁹⁹ SCHÄRER, K.: *Thématique et poétique du mal dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve*. Paris: Lettres modernes, 1984, s. 244.

¹⁰⁰ PICOVÁ, M., cit. d. (pozn. č. 85), s. 33.

milieu de l'Europe, pendant le temps des grands massacres.¹⁰¹ I to jej sbližuje s Reynkem, který se zdánlivě nezávisle na okolních událostech války a změn režimů věnoval vnitřní proměně a vnímání přicházející Apokalypsy.¹⁰²

Také Schärer mluví o vnímání Apokalypsy u Jouvea, která neprobíhala jen na politické rovině, ale především všeobecné, týkající se celkového údělu člověka. Schärer mluví o tzv. „apokalyptické perspektivě“.¹⁰³ Dalším, kdo připodobňuje Jouveův jazyk k apokalyptickému, je Conort ve své monografii o přítomnosti smrti v Jouvově poezii.¹⁰⁴ Prozrazuje, že v celé Jouveově tvorbě se objevují aluze na Apokalypsu, především v osobách čtyř jezdců: „Voici donc les quatre cavaliers appelés à mettre à feu et à sang tout l'univers.“¹⁰⁵ Symbol ohně a krve tak získává další rozměr.

Kromě ohně Jouve „fait implicitement allusion à l'eau, cette eau est de feu, toute spirituelle, flamme de vie, non plus eau d'agonie.“¹⁰⁶ Živel vody zde přes svůj tradiční charakter získává vlastnosti ohně a plamene. V Jouveově poezii se navíc objevuje motiv zaplavující vody – povodně. Jako odkazuje oheň ke zničení Sodomy a Gomory, odkazuje velká voda k nové smlouvě mezi Bohem a Noemem. Taková voda je potom spíše apokalyptickou krví, která zaplavuje svět. „Relevons qu'à l'eau du déluge se substitue le sang apocalyptique, forme liquide du feu divin.“¹⁰⁷ Z toho lze vidět promísení jednotlivých elementů – vody, krve i Božského ohně. Krev není krví jen v klasickém slova smyslu, je také Božským elementem, jiskrou. Taková krev (Beránkova) pak svět nejen zaplavuje, ale též vykupuje.

Voda se kromě ohně nebo krve dokáže transformovat také do pevného skupenství. Stává se tak stabilní a neměnnou. „Nous avons déjà vu comment l'eau, qu'elle soit larme ou sang, se solidifie peu à peu, en pierre ou roc.“¹⁰⁸ K tomu lze doplnit Edingerovy závěry, když se snaží z hlubšího pohledu analyzovat období konfliktu Mojžíše a faraona: „Převažoval stav petrifikace. Aby došlo ke změně, musí téci krev. Látka duše musí zkapalnět, být extrahována z tvrdého, sterilního statu quo, aby život a libido mohly opět proudit.“¹⁰⁹ Z toho vyplývá, že

¹⁰¹ „Opravdová vnitřní konverze jej vede k poezii výřečnosti, inspirované hrůznými lidskými událostmi, které jako by vznikly v nějakém poklidném pokojíku Střední Evropy na pozadí největších evropských masakrů.“ BOUNOURE, G., cit. d. (pozn. č. 88), s. 28.

¹⁰² PUTNA, cit. d. (pozn. č. 58), s.

¹⁰³ Ibid., s. 246.

¹⁰⁴ CONORT, B. *Pierre Jean Jouve, mourir en poésie: la mort dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Jouve*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2002.

¹⁰⁵ „Podívejme se tedy na čtyři jezdce, kteří byli povoláni, aby přinesli oheň a krev do celého světa.“ Ibid., s. 60.

¹⁰⁶ „dělá implicitní aluzi na vodu, tato voda pochází od ohně, je cele duchovním plamenem života, ne již vody agónie.“ Ibid., s. 69.

¹⁰⁷ „Voda záplav je zde nahrazována apokalyptickou krví, tekutou podobou božského ohně.“ Ibid., s. 60–61.

¹⁰⁸ „Viděli jsme, jak voda, která se stává slzou nebo krví, pomalu tuhne na kámen nebo skálu.“ Ibid., s. 64.

¹⁰⁹ EDINGER, E. E., cit. d. (pozn. č. 8), s. 217.

tento zdánlivě neměnný stav musí být narušen, aby poezie vpravdě „bolela“, vyjevovala samu sebe v pravdivém světle.

Při analýze Jouvoeva románu *Hélène* přichází Conort s myšlenkou vidět v barvě Heleniných zlatých vlasů oheň. Lze toto přirovnání hledat i v Jouveově poetické tvorbě? Praktická část této práce se pokusí ukázat vzhled do vztahu zlata a ohně v první Jouveově sbírce. Conort oheň uvádí do souvislosti také s jakýmsi „sluncem Božím“: „sous l’absolu soleil de Dieu, flamme de vie, saint esprit, sang lumineux.“¹¹⁰ V této ideji je spojen motiv ohně i krve pod již zmíněným zastřešujícím pojmem „slunce Boží“, nebeským propojením všeho. Zlato je koneckonců také tajemně spřízněno s ohněm: „l’or lié [...] produit de feu – l’or alchimique.“¹¹¹

Oheň souvisí s Jouvovým dílem i úzce fyzicky. Po své konverzi v roce 1924 se Jouve rozhodl, že chce veškerou svou tvorbu vzniklou před rokem 1925 zničit. Bonnefoy o tomto jeho kroku uvažuje se slovy: „devant un feu [...] je serais prêt pour ma part à les livrer à la flamme, non sans regret, pour simplement obéir à ce droit d’un être à disposer de lui-même qui a valeur absolue.“¹¹² Jak málo chybělo a mohly být veškeré jeho rané básně spáleny! Nakonec jeho předchozí dílo zůstalo zachováno a bylo zařazeno i do souborného vydání Jouveova díla.

¹¹⁰ „pod absolutním sluncem Boha, plaménkem života, svatým duchem, zářící krví.“ CONORT, B., cit. d. (pozn. č. 104), s. 84.

¹¹¹ „Zlato je spojeno s ohněm [...], zlato alchymikovo;“ Ibid., s. 70.

¹¹² „[Stoje] před ohněm, byl jsem připraven je [knihy] vhodit do ohně, ne bez lítosti, přesto pro jednoduché naplnění onoho požadavku přimět sám sebe, jenž si jich vážil absolutně.“ BONNEFOY, Y. Le problème des premiers livres, in Jouve, Pierre Jean: *L’Œuvre I*. Ed. J. Starobinski. Paris, Mercure de France, 1987, s. LXXXVII.

3. MOTIV OHNĚ A KRVE V REYNKOVÝCH ŽÍZNÍCH

3.1 MOTIV OHNĚ V REYNKOVÝCH ŽÍZNÍCH

Ohněm se člověk mění. Když se „koupe“ v plamenech, stává se někým jiným. To je pravděpodobně niterné přání básníkovo: „Pane Ježíši, vystav si v mém srdci z plamenů věž / [...] // Prosím tě, Pane Ježíši, dnes už se ve mně vzněť. / A zapal mne, dřevo, jehož nesžírání než houba, sněť“. (REYNEK, 2009, s. 48) Takový člověk „žízni“ po plameni, má dojem vnitřní vyschlosti, prázdnoty, současně dokonce hniloby, nedokonalosti. Tato fáze je bolestivá a zdá se neukončitelná.

Ono žíznění, dychtění po plameni připomíná (v rozporu s tím, co bylo právě řečeno) samo hoření – jako by se dotyčný v ohni přímo „vařil/smažil“, a tím žíznul a zevnitř vysychal. Básník již nechce „přilévati oleje do plamenů mé žízně“. (Ibid., s. 24) Žízní právě tak po plameni jako v něm samém.¹¹³

Co následuje? „A budu jako blesk, jenž hoří bez dýmu“. (Ibid., s. 26) Takový oheň v Ježíši Kristu zapálený člověka pohne k dokonalosti. Nebude hořet jako zaplevelené ohniště, ale jako suchá hranice. Do nitra je tak vnášena radost, „ohněm oděn jsem, že v ohni nezhahynu: / I v požár si uléhám Vůle tvoji jako v chládek stínu. // [...] Ale také v ohni tvém jak jiskra raduje se živa“. (Ibid., s. 58) Reynek se naprosto paradoxně cítí bezpečně teprve v zapáleném ohni, dokud mu chybí ona jiskra, není jeho duše „živa“. Básník k tomu Boha přímo vyzývá a na kolenu prosí o onen oheň: „žni zapal nízký stoh i radostí mých lesy, / mé sžehni zahrady a samoty mé věž, / v ní všechny hříchy mé, a vypal vše, co chceš“ (Ibid., s. 32) Motiv ohně jako by zde současně souvisel s motivem poslušnosti. „Bud' vůle tvá“ z modlitby Otče náš zde nabývá nové podoby, pokud je pro naplnění vůle třeba, aby byl v duši zapálen požár. Potom „snad vyšlehne má radost pod oblohou“. (Ibid., s. 20) Pocit radosti se dostavuje po tom, co Kassián nazývá „ohnivou modlitbou“, tedy „kontemplac[i] jediného Boha a horoucí lásky“.¹¹⁴

Bylo již řečeno, že oheň je atributem Ducha svatého. Ten je v celé Reynkově sbírce vzýván velmi často. „Kladu tvář svou do plamene / Ohně svatodušní, vypalte mi oči / jsem slep a tolik toužím prohlédnouti!“ (Ibid., s. 21) Oheň má zázračnou schopnost nejen vnitřně proměňovat (jako když Fénix vstává z popela), ale také darovat zrak, nový pohled. Básník

¹¹³ Na to navazuje Girard, když vhodně cituje Prousta: „Žízeň – podobná žizni, již je spalována vyprahlá země – žízeň po životě, z kterého by moje duše pila, až by žízeň utišila, tím lačněji a tím hlubšími doušky, že se jí až dosud nikdy nedostalo ani jediné kapky.“ GIRARD, R., cit. d. (pozn. č. 9), s. 65.

¹¹⁴ Zprostředkovaně ŠPIDLÍK, T., cit. d. (pozn. č. 24), s. 332.

nesmírně touží, „ať Duchem žhne a neuhasne“ (Ibid., s. 60) jeho duše. „Oheň že sladké mu oči také spálí“. (Ibid., s. 37) Oči tohoto světa budou spáleny a zničeny, ale básník obdrží vše nové (ad Zj 21, 5 „Hle, všecko tvořím nové“).

Aluze na Ducha svatého často probíhá jen na úrovni zmínky o ohnivých jazycích, které spočínuly na každém apoštolovi při seslání Ducha svatého (Sk 2, 1–13) – „a mysle na ohnivě jazyky“ (REYNEK, 2009, s. 52), „podobají [se] ohnivým jazykům o letnicích“ (Ibid., s. 21), méně zřetelně pak např. u „jasných jazyků“ apod. (Ibid., s. 57) Tyto jazyky často doslova „olizují“ závěrečné verše jednotlivých Reynkových básní, totiž nalézají se v závěru textů a naznačují tak, že tyto plameny šlehají neskonale výše, než jen na úroveň běžného vidění světa. Snaží se dosáhnout samotného nebe („tichými plameny touží do výše s takovou vášní“, ibid., s. 21) a současně jsou z nebe od Ducha svatého tyto plameny snášeny dolů na zem, do těchto veršů.

Ten, kdo se mění silou ohně, není jen básník sám. Je to i Panna Maria. Básník o ní píše, že „oheň ji [Marii] přehna[l], když stála pode třemi kříži.“ (Ibid., s. 42) V básni Magnificat navíc s obdivem prohlašuje, že „Tys však milostí planula, [...], řeklas Zvěstovateli, by vůle Boží vzňala se, by zhasla vůle tvá: i proměněno lůno tvé v Keř hořící“. (Ibid., s. 45) Jako by tady byly ohně dva (jak už bylo naznačeno v teoretické části), tentokrát ovšem nejsou diferencovány na vnitřní a vnější, ale jako by na lidský a Boží. Ten druhý, pokud je jím člověk zachvácen, nemůže uhasnout. Je tady opět naznačena důležitá role vůle, pokud člověk dovolí, Bůh jej svým ohněm opanuje. Lze se ptát – k jakému účelu v případě Mariině? Aby oheň vzňatý v jejím lůně byl nápodobou hořícího keře, ze kterého Hospodin promlouval na Mojžíše. Kristus je oním hořícím keřem. To rozšiřuje metaforu ohně u Reynka o další rozměr, že jím může být symbolicky označena i další z Božských osob (tedy nejen Duch svatý). Opět tu rezonuje ona snadná nahraditelnost jedné Božské osoby za druhou (viz podkapitola 1.2).

U Reynka oheň zapaluje vše, rostliny, zvířata. Jeho barvu přejímají „zlatí ptáci ohniví“ (Ibid., s. 14) nebo „rybky zlaté“ (Ibid., s. 25), bažant v jiné básni téměř září (Ibid., s. 27). Dokonce i nebeská tělesa jsou stižena tímtež ohněm „na nebi slunce vzplálo, citron žhavý“. (Ibid., s. 17) Zde sehrává svůj úkol vizualita. Když básník mluví o topolu, který „hoří svícnem storamenným ze zlata i smaragdův!“ (Ibid., s. 26), nejde přece jen o přirovnání k drahým kamenům, ale především o onu záři ohně, z něž oči musejí přecházet. Tento požár není jen obyčejným, fyzickým hořením, ale vpravdě svatým, mystickým ohněm „ať zažehnou i svaté jilmečky a jabloně a prudké ratolesti úhořící, / svět veškerý by ohněm v hnízdo panenské se rozvil *Mystické Holubici*“. (Ibid., s. 53) Holubice opět naznačuje spojení s Duchem svatým, jako jeho další symbol. Takový oheň je svým způsobem zcela apokalyptický. Má neskonale

sílu a moc: „ty ruce sepní v plamen, svět ho neuhasí“. (Ibid., s. 33) Souvislost zvednutých (a sepnutých) rukou oranta a tvaru plamene ohně není jen obrazná (nejde tedy jen o metaforu, ale i o metonymii). Básník se domnívá, že v okamžiku modlitby a sepnutí rukou se opravdu rozhořívá vnitřní plamen v člověku, jež tento svět není schopen nijak uhasit.

Oheň tedy prošlehává celou Reynkovou sbírkou *Žízně*, básník o něj dokonce žádá a prosí a má z něj překvapivou radost. Současně ale oheň může mít i negativní konotace, totiž když prodlužuje agonii při hledání Boha (a vytvářet tak přímo tělesný dojem žízně). Ohněm se proměňuje nejen básník sám, ale další postavy, z nejvýraznějších především Panna Maria. Oheň se v Reynkově první sbírce realizuje zejména v podobě ohnivých jazyků, tedy s odkazem na Ducha svatého a jeho inspiraci. Oheň může přinést zkázu, Apokalypsu, v několika Reynkových vizích jako by byla podpálena příroda. Jednotliviny fauny a flóry jsou u Reynka zachvacovány ohněm, a tím proměňovány.

3.2 MOTIV KRVE V REYNKOVÝCH ŽÍZNÍCH

V Reynkových *Žízních* teče krev v proudech. Je to právě příznačný pohyb toku krve, jež nelze nijak zastavit. „Proud krve přetéká.“ (Ibid., s. 16) Pokud má krev pramen, představuje to jednu z jejích zásadních vlastností – proudit, a tím mít stále touž barvu, nezasychat. Také proto může být připodobňována k vlasům (Ibid., s. 20), tedy jako by se nacházela analogie mezi nepřerušnými vlnami vlasů padajícími přes ramena a krvavým proudem. Taková krev míří k věčnosti: „zřím, že krev ta neschne a nemizí, / že mokvá neustále do ní [do duše] jako z tajemné rány do řízy“. (Ibid., s. 56) Duše, již nelze zastavit krvácení, je stížena milostí (jak je tato báseň i nazvána), totiž proto, že „na duši / se kreslí krví [...] / tvář živá Kristova“. (Ibid.) Pokud Kristus duši zasáhne, bude tato neustále mít vnitřní pramen krve.

Krev má v Reynkově poezii i vysoce estetizovanou podobu, nemusí jít vždy o téměř dekadentní formu jako zde: „Na západě viděl jsem Ježíše Krista rozpjatá, zdrásaná ramena / a pod nimi velikou v boku ránu, kterak se tetelí“. (Ibid., s. 61) Klokotající krev Reynek převedl v jiné básni do jazyka drahých kamenů a barev, jako by se měl do krve oblékat, obouvat do „sandálů nachových, s přezkami z šarlatu, uprostřed s rubíny, jež tryskají neustále“. (Ibid., s. 47) Z celého verše jen sloveso „tryskat“ prozradí ono skutečné skupenství látky, že totiž nejde o pevné kameny, ale že zde teče krev. Jako by převedení krvácejících nohou na rudé sandály ozdobené drahokamy nějak „uměnšily“ bolestivost této scény a naopak zvýšily vznešenost a královskou exkluzivitu takových ran. Navíc, zdobení takovými drahokamy znamená, že se stávají přirozeností daného člověka, že se ten s nimi sbližuje a „srůstá“ s nimi.

Místem, kde se hromadí krev, je srdce. Odtud vytéká a přitéká, „jako hnízdo krví nasáklé jest moje srdce“. (Ibid., s. 24) Pochopitelně je tekoucí krev spojena s intenzivní bolestí, tak i u samotného srdce: „srdce mé se třese, složené jen z ran a hrotův ulomených“. (Ibid., s. 27) Básník vyzývá Boha, aby mu srdce rozřízl, aby se dostal do jeho nitra: „mé srdce bázlivé mi přetní vedví“. (Ibid., s. 31) Jde o radikální řez, na který je třeba sbírat odvahu. Ve chvílích, kdy se „trhá [...] srdce mé“ (Ibid., s. 52), se zákonitě musí řinout krev. Jak je ovšem patrné z odstavce výše, dokud v něm nebude tato bolestná rána, srdce nezačne pracovat správně. Předtím může srdce strádat na nedostatek krve: „já shlédli v srdce své a viděl, že není v něm krůpěje krve“; (Ibid., s. 34) nebo je v procesu ztráty krve a postupného usychání, „nahé srdce schne mi ve vichřici“. (Ibid., s. 17) Jako by takové srdce vpravdě *žíznilo* po krvi! Vždyť tam, kde nekoluje krev, není život...

Krvácení v díle Reynkové se týká tři základních postav, Ježíše Krista, Panny Marie a básníka samého. Krvácející rány Ježíše Krista (stigmata) se v analyzované sbírce objevují zdaleka nejčastěji: „stékající každou ranou, / jako Pánu Krev“; (Ibid., s. 43) „Pán [...] rudě otiskl ránu své ruky“; (Ibid., s. 30) „jak vymýti by měly bolestné rány Kristovy v Rukou, Nohou i v Boku / [...] / Ale bylo třeba prokláti Ježíši Kristu i Srdce i Dlaně i Paty“. (Ibid., s. 37) Z těchto veršů vyplývá, že se bolestná místa, z nichž se řine krev, rozšiřují po celém těle, zdaleka nejde jen o středobod srdce. Jsou jmenovány kapitálkami, aby se u každého slova čtenář zastavil a pocítil vyrytí oné jedné rány.

Co se týče postavy Panny Marie a její krvavé bolesti, je jako již tradičně zobrazována se srdcem probodeným sedmi meči (jako naznačení jejích sedmi bolestí): „Maria v srdci s sedmi velikými meči.“ (Ibid., s. 31) V jiné básni se téměř zpívá „o mučené tváři Mariině, jež se v hořkosti topí, / o jejím srdci, proklaném růží sedmera kopí“. (Ibid., s. 55) Symbolické květiny, které na Marii odkazují, mají barvu krve, např. „květina nachová“. (Ibid., s. 42) Maria se skrze květiny přibližuje zemi a půdě. V jiné Reynkové básni Maria čeká na moment, „kdy krev jí [zemi] utře z čela, zcelí rány vin“. (Ibid., s. 54)

Básník je třetí osobou prožívající bolest z otevřených ran a krvácejícího srdce. „Bolest nová, veliká až ostřím tenkým do srdce mi tne“. (Ibid., s. 38) To se objevuje na mnoha místech, kde básník odhaluje své nitro – „bolest mi do tváře vkleta“. (Ibid., s. 52) A opět lze shledat souvislost mezi tyraníí vlastní vůle a podvolení se Božímu zákonu. „To šat byl vůle mé, jenž krvavěl mi ramena“. (Ibid., s. 58) Tato vůle přináší bolest jiného druhu. Bylo již odhaleno, že Kristus představuje krvavý pramen, ovšem očišťující krve, ne krve zbytečné, která básníku krvaví ramena a přidává mu navíc tíži (příznačně v básni Tak jsem lehký se od této tíže básník oprostuje).

Mezi postavami funguje duchovní, potažmo i tělesné propojení, básník v básni Zrcadlo nejdříve mluví o své tváři: „Bože, ranami tvých bičů tvář má zryta / tvář moje zsinalá, do krve rozšlehána biči“ (Ibid., s. 46), pak si nicméně všímá tváře Kristovy, v níž je zobrazena jeho vlastní krvavá bolest: „ale rány své všecky v ní [v Kristově tváři] vidím a jiných a jiných přehojně“. (Ibid., s. 46) Bolest jedné postavy se přenáší na druhou. „Pane Ježíši, mé srdce nemůže už žít neprokláno. / Neprobodneš-li ho, usne a již nevzbudí se ráno, / a darmo na ně budeš svítiti pak, nesmírná červená Ráno! // Pane Ježíši, mé ruce nechtějí už být neproklány. / Ale chtějí prýstiti jako sladké ovoce, ne tuhy a plany“. (Ibid., s. 47) Zde jde o opačný proces, první, kdo je probodený, je Kristus, básník o toto stigma prosí. Oslovením „nesmírná červená Ráno!“ je navíc zdůrazněna právě krvavá podoba Kristova, jako by to byl nejen jeho nejvýznamnější atribut, ale téměř ztělesnění.

Krev je často symbolicky nahrazována vínem, ne bez sémantického rámce. Proto i vinice, zdroj vína je pro Reynka důležitá. Navazuje tak na známé souvislosti, např. na Kristovo podobenství o vinici (Mt 20, 1–16) či připodobnění se k vinnému kmeni (J 15, 1–27) apod. „Vína krve Synovy nám čerpá bez ustání“ (Ibid., s. 39) z „vinice Vína Spásy“. (Ibid., s. 40) Víno spásy je připomínkou skutečné krve Kristovy, jež se podivuhodným způsobem transsubstanciací proměňuje při každé liturgii.

Vinice vyrůstá ze země, která je posledním „krvácejícím aktérem“ v první sbírce Reynkově. „Čí krve píseň z půdy vyvěrá tu?“ (Ibid., s. 12) Jako by krev probublávala na povrch, jako by jí země byla plná a jen ji pouštěla otevřenými štěrbinami na povrch ven. Země tak pochopitelně cítí vnitřní bolest: „krev prstí stená“. (Ibid., s. 15) To vidí i básník: „děsí mě rány země, stahují mi srdce“. (Ibid., s. 21) Do jaké míry lze krvácející nitro země spojit s opačným pohybem, totiž s krví, jež teče směrem do země? S Kristem, který krvácí na lebku Adamovu na Golgotě? Vždyť Reynek vědomě oslovuje Boha: „Můj Bože / Který dechem svým jsi život nalil do žil Adamova těla“. (Ibid., s. 26) Jak je tento druhý život Adamův (první na počátku, druhý po prvním příchodu Mesiáše) proměněn? Znamená to taktéž, že země jde Kristu naproti? Znamená to, že krvácí jako Kristus?

Sumarizací motivu krve u Reynka dojdeme nejdříve k tomu, že Reynek je fascinován nekončícím proudem krve. Její proud je u Reynka výrazně estetizován, vizualizován (samozřejmě je patrný vliv symbolismu, dekadence, svým způsobem secese a nejvýrazněji expresionismu). S tekoucím proudem krve souvisí i motiv srdce, neboť Reynka srdce nezajímá tolik, jako když samo též krvácí, obsahuje ránu. Rozhodně je to lepší varianta, než když je srdce vyschlé, takové totiž nemůže přežít. Reynek má ve své sbírce především tři postavy, u nichž probíhá krvácení – Ježíše Krista, Pannu Marii a básníka samého. Mezi těmito postavami může docházet k mísení. U Ježíše Krista Reynek pochopitelně neopomíná stigmata, u Panny Marie zase její srdce probodnuté sedmi meči. Reynek si je dobře vědom souvislosti krve a vína a pracuje s tím. Tam, kde píše víno a tam, kam krev, je tedy přípustná záměna...

Na závěr této podkapitoly je vhodné zmínit verš, který pravděpodobně nechává nejširší pole pro exegezi: „krev modlitby na rtech jim lpěla“. (Ibid., s. 61) Znamená to, že modlitba někdy může být tak bolestivá, až krvavá? Na druhou stranu, bezprostředně poté následuje dvojverší: „Pravily: vína jsme vypily všechna, vysály všechny panice; / byly jsme žízny vždycky; ale nyní jsme nejvíce...“ (Ibid.) To všechno říká „mých žádostí družina celá“ (Ibid.), tedy pravděpodobně skupinka ne zrovna věrohodných „kumpánů“. Teprve zde ovšem, v samém závěru sbírky (jde o poslední báseň *Soumrak*) vysvitne spojení mezi žízní po víně, po krvi a současně po životě. To, co hledají, opravdu není život v Bohu, ale duše básníkova, kterou by

mohly zničit (nebo usilují o jeho život?). Současně pro básníka je v témže verši, kde jsou „oči vypáleny nadějí“ (Ibid.) a kde „krev modlitby na rtech jim lpěla“ (Ibid.) možná poukázáno na pozitivní konotace. Vždyť pokud je zrak zničen, avšak ohněm, jenž přináší naději a s krví přichází modlitba, která je nejnaternějším rozhovorem s Bohem, zůstává pro duši stále to nejpodstatnější. Navíc to velmi dobře otevírá následující podkapitolu, a to prolínání motivů ohně a krve.

3.3 PROLÍNÁNÍ MOTIVŮ OHNĚ A KRVE V REYNKOVÝCH ŽÍZNÍCH

Proměna těchto motivů probíhá u Reynka ve dvou základních směrech – přeměnění ohně na krev a vice versa. O prvním případě píše básník např. u tváře Kristovy – „tvář jeho bolestmi hoří jako knot pochodně // krev, líce mu polivši, je ukrývá jak závoj líce paní“. (Ibid., s. 46) Lze si představit, jak tato krví potřísněná tvář nejdříve zahoří plamenem a pak se zase odhalují ony rudé proudy.

Přeměna ohně na krev je ovšem v Reynkově poezii spíše vzácná. Mnohem častěji se krev mění v oheň. O co básník žádá v tomto výkřiku?: „tvář moje zsinálá, do krve rozšlehána biči / doufajíc, veliký blesk že ji vytrhne anebo zničí“. (Ibid., s. 46) Věř, že jeho krvácející obličej zasáhne blesk a možná jej přetne vedví, čímž by jej jistě radikálně proměnil. Rudou tvář by v této doslova vybičované obraznosti pohltil záblesk světla, elektrického výbuchu.

U Reynka se ovšem i tyto pohyby různě prolínají. Nejpozoruhodněji se to jeví v tomto dvojverší: „a hordu svých nachových, hořících bolestí / [...] plameny přelil rtů horečnou hrází“. (Ibid., s. 53) Bolesti hoří a současně mají nachovou, krvavou barvu. Může to být obyčejná barva plamene, který měňavě přechází z tmavě zlaté až do oranžova. Co když ale tento oheň již krvácí, co když nachová barva naznačuje krev, na kterou oheň zmutoval? Dvojverší to dále rozvíjí. Nejdřív básník vnímá krvavé + hořící bolesti, pak vidina pokračuje slovem plamen, tzn. oheň je stále pozorován a na úplném závěru se mluví o rtech. Ty jsou ve svém prvotním významu úzce propojeny s tokem krve, zvláště pokud jsou hodně prokrvené a mají tak i přímo červenofialovou (= nachovou) barvu. Nebo přímo představují krvácející ránu, viz jinde u Reynka „puklý ret na mase měkkém“. (Ibid., s. 17) Rtem tedy Reynek uzavírá své dvojverší, a cyklicky se tak barevným spektrem vrací k barvě, ze které vyšel, když mluvil o „nachových bolestech“. Tyto bolesti jsou rudé, pak překryty ohnivou jiskrou a nakonec přelity krvavými rty či krví ze rtů vytékající...

Reynek zlatou a červenou kombinuje i u objektů, které mají prokazatelně jedinou barvu či jsou s ní stereotypně svázány. Například srdce: „neboť srdce moje červené poskakuje zpito tvého roucha vůní, / srdce moje v paprscích tajemné naděje se sluní“. (Ibid., s. 44) Tento červený orgán osvěcují a propalují sluneční paprsky, získává tedy něco z této zlaté záře, jako by ho tato zlatá „obalovala“. Podobně, avšak zevnitř probíhá tento pohyb „osvětlení, prozlacení“ v tomto verši: „svým ohněm velikým nám zapal srdce suchá“. (Ibid., s. 33) Je otázka, do jaké míry má „suché srdce“ ještě červenou barvu, když v něm v podstatě neproudí

krev, nicméně lze počítat s tím, že pokud zlatý paprsek projde nachovou srdeční svalovinou, dojde opět k témuž protnutí motivů, barev a světél.

Jako na srdce přechází vlastnosti slunce, získává slunce recipročně něco z krvavé rány. „Na slunci chví se, nebes žhavé ráně“. (Ibid., s. 16) Slunce není jen ohnivá koule, ale též jako by připomínala ránu, možná podobně velikou, jako rána v Kristově boku, která „se tetelí“ (viz výše). Vždyť jinde se píše, že „když slunce dnes ráno vstávalo, rány mu v rukou krvácely / i v boku, a bolavý den byl dnes celý.“ (Ibid., s. 35) U vycházejícího nebo zapadajícího slunce je tohle již spíše klišé, ovšem je jistě nosné hledat, zdali existuje vztah mezi žhnoucím, možná poledním sluncem a krví. Možná že se ona žlutá tak rozpaluje, až získává rudou barvu? Tu se ozývá alchymická teorie o fázích tavení zlata. Slunce jako by bylo touto červenou ranou zakryto, podobně jako je Měsíc při zatmění zakryt sluncem, což způsobuje jeho „krváčení“. Vždyť součástí Apokalypsy je přece zatmění obou nebeských těles!

Napojení jedné substance na druhou lze sledovat i jinde, např. u ptáků: „plamenném ptactvu, ptactvu purpurovém“. (Ibid., s. 12) Je to jakási dvojí skupina ptactva, z níž jedna má ohnivou, zlatou barvu („hoří ve větru“) a druhá má barvu purpuru, tj. krve (letí a současně krvácí na zem?). Vpravdě apokalyptické ptactvo... Nebo mají dokonce křídla obou barev? Podobně se barvy/symboly kombinují u objektů: „z korun zlatých číší / proud krve přetéká.“ (Ibid., s. 16) Přestože Reynek původně popisuje zlatě (a pravděpodobně i do červena) zbarvené listí podzimních stromů, nelze pominout zcela jasný signál a souvislost se svatým grálem.

Krev přetékající ze zlatého poháru totiž patří Ježíši Kristu, jehož osoba představuje vrchol spojení esencí ohně a krve. „Jsi ve mně, Pane Ježíši, vzhoř, vytryskni, mne strav“. (Ibid., s. 48) Jako by Ježíš Kristus, jedna z Božských osob, měl schopnost současně vzplanout – „vzhořet“, ale i jako tekutina „vytrysknout“. Lze očekávat, že touto tekutinou nebude voda, přestože by měla obmývací účinky, ale právě krev, v souvislosti s tím, jak velkou obětí a moc od něj v tu chvíli básník očekává. Pramen, který by měl vytrysknout v básníku samém, by se měl roznést po celém těle, a to též dokáže pouze krev.

Kromě Ježíše Krista se krev i oheň ukazují i na těle Panny Marie. V básni Magnificat se básník téměř klaní, když říká, že v jejím srdci zahořel oheň (jako by tedy též jako Ježíš Kristus měl planoucí srdce): „radosti Boží požár v srdci tvém chytl, ze všech srdcí svát / a všecka, všecka plesáním jsi hořela jak ve větru vonný sad.“ (Ibid., s. 45) Pokud ona krvácí, může její bolest (překvapivě skrze plamenné paprsky) přecházet na básníka: „Maria v srdci s mečů sedmi Korunou, / jež světly omamnými vnikají mi v ledví“. (Ibid., s. 31)

Navážeme na předchozí podkapitolu a vztah vína a krve. Vinice je vykreslena o to bohatěji, když barvy při jejím popisu užívané nejsou jen červená, ale i zlatá. Sám básník „žebrá“ o „vinici krvavou a zlatou“ (Ibid., s. 48). Jako kdyby v ní opět viděl vykoupení i vzácnost. Vinice může též žhnout ohněm: „o vinici červené, Panně s plamennou kšticí“ (Ibid., s. 39). Nebo jde jen o vyjádření krásy – že pohled na vinici připomíná krásnou dámu s blond vlasy – básník chce spočinout ve viničné zahradě. I tam jako by prokmitl záblesk erotiky: „v náručí sevři mne zlatistém, na klíně vonném plameny vína.“ (Ibid., s. 39) Země, která vinici hostí, „v kole červených plamenů sedí, dobré své zlaté ruce si zhřívá.“ (Ibid., s. 41) A v závěru je opět nalezen Kristus. Ten je onou vinicí, ohněm i vínem současně: „snad ona [vichřice] přinese Ho, Lásku, Oheň, Víno Vařící“. (Ibid., s. 49) Spojuje v sobě nespojitelné barvy i esence, tím spíše takové, které se navzájem pohlcují (tekutina + oheň). Navíc, spíše než že by vřelo přímo víno, jde symbolicky o vroucí krev, tudíž takovou, která nese život, které o něco jde.¹¹⁵

U Reynka lze u krve nalézt též zmínky o jiných tekutinách. To, co by mělo vymýt Kristovy bolestné (= krvavé) rány, jsou očišťující vody. Ty, stejně jako již bylo napsáno výše v teoretické části, odkazují k proměnitelnosti substancí. Pokud voda připomíná krev, znamená to, že obě v sobě spojují bolest i vyplavující proud milosti a čistoty. Podobně přináší čistotu také slzy. Ve stejnojmenné básni jsou vzývány jako „ó čisté, jimiž oči naše září“. (Ibid., s. 25) Někde přináší očistu oheň (např. u kovu), jinde stejnou funkci splní voda či průzračná slza.

Kombinace jiných dvou látek, a to potu a krve (jež představuje ústřední téma Jouveovy sbírky *Sueur de sang*) naznačuje u Reynka tento verš: „A duše má nic jiného není než potní roucho bolestí; / i rozpjal jsem ji, krví napitu [...]“. (Ibid., s. 56) Pot souvisí s horkostí těla a vnitřním ohněm, vždyť úzkost básníkova způsobila, že jeho duše byla „propocená“.

Jak vyplývá z této analýzy, oheň a krev mají u Reynka mnoho podob. Zprv se dokážou přeměňovat jeden v druhý, a to oběma směry, častější je směr z krve na oheň. Na typických zástupcích obou (tedy srdce jako symbolu krve a slunce jako svým způsobem symbolu žhavého ohně) se také vyjevuje tato proměna – vždyť srdce může planout žhavými paprsky a slunce krvácet jako otevřená rána! Také motivy přírody oplývají onou dualitou, totiž zvířata mohou přejímat obě vlny barevného spektra apod. Vrcholu spojení obou motivů je nabyto skrze postavu Ježíše Krista – nejen v symbolu svatého grálu (zlatý pohár + červená krev) a hořící

¹¹⁵ Vždyť sám Hospodin ve Zjevení Janovu odmítá vlažnost: „Vím o tvých skutcích; nejsi studený ani horký. Kéž bys byl studený anebo horký! Ale že jsi vlažný, a nejsi horký ani studený, nesnesu tě v ústech.“ (Zj 3, 16). Pro tuto práci hraje relativně důležitou roli i následující rada Hospodínova: „Radím ti, abys u mě nakoupil zlata ohněm přechištěného, a tak zbohatl; a bílý šat, aby ses oblékl a nebylo vidět tvou nahotu; a mast k potření očí, abys prohlédl.“ (Ibid.) Charakter ohně, který očišťuje zlato, jen potvrzuje výše řečené o funkci ohně obecněji (totiž dávat nový zrak apod.).

vinice, ale též obecněji, jako by Kristus sám měl schopnosti a vlastnosti ohně i krve současně a živě je ztělesňoval. Totéž do jisté míry platí i pro Pannu Marii, jež může přejímat obojí, případně „přelévat“ je na další osoby (viz básník). „Ohnivá krev“ nemusí mít nutně jen podobu krve, může to být i slza, pot i voda, jež všechny mohou svým způsobem obsahovat vlastnosti ohně a přenášet žár a vnitřní horoucnost.

4. MOTIV OHNĚ A KRVE V JOUEVOVÝCH *LES NOCES*

4.1 MOTIV OHNĚ V JOUEVOVÝCH *LES NOCES*

Oheň je Jouveovou přirozeností. Básník se stylizuje do ohně a představuje se i jeho jménem: „Je suis le feu / tu es le feu? / L'Ardeur / Oui, ma nature est feu et je te reconnais“. („Jsem oheň. / Ty jsi oheň? / Žár / Ano, moje přirozenost je oheň a já tě rozpoznávám.“ JOUVE, 1987, s. 116) Být ohněm znamená mít spalující žár v sobě a současně se z něj těšit, znamená to, že nejbytotnější já nikdy nemůže vychladnout a že též nemůže být nikdy zaplaveno a zničeno vodou. Jde o neukončitelný proces – pokud byl tento požár zapálen, už se nedá zastavit. Proto je onen mluvčí ohněm samým, a ne např. jeho přenašečem. Ten druhý ve fiktivním dialogu odpovídá takto: „Et mois je suis les étincelles“. („A já, já jsem jiskrou.“ Ibid.) Pokud už bytost nemůže být přímo ohnivá, může být alespoň jiskrami, „odštěpkami“ ohně, které mohou oheň vykřesat na jiném místě.

Oheň je podpalován nejen jiskrami, ale svým způsobem i hvězdami, které jsou ohnivým znamením na obloze. Alespoň takovou roli a funkci jim přiřkává Jouve. „Ces étoiles contraires / celui alluma le feu et celle éclairée par le feu.“ („Tyto protichůdné hvězdy / jež podpálily oheň a jež jsou ohněm ozářeny.“ Ibid., s. 90) Nejen, že umí oheň podnítit, ale oheň je nazpět i živí – dává jim světlo ze sebe samého. Proto ony hvězdy mohou být tak jasné (Ibid., s. 177) a poskytovat „la paix énorme des étoiles“. („nesmírný pokoj hvězd“; ibid., s. 102) V čem tkví onen soulad a klid, který hvězdy poskytují? V tom jsou svou přirozeností přece jen ohni vzdálené, neboť oheň ztělesňuje neustálý pohyb, proměnu. Oheň navíc sám sebe pohlcuje. Hvězdy proti tomu jsou stabilní, jako by přibité zářící předměty na obloze.

Na příkladu s hvězdami je dobře vidět, jak se Jouve (na rozdíl od Reynka) vyrovnává s antickým božstvem. Křesťanský Bůh není jediným tématem jeho tvorby. O bohyni Artemis z Kynthu (francouzsky zvané Cynthia) Jouve říká, že je: „l'œil brûlant d'où s'enfuit le jour quand il trahit la ville / [...] / [Cynthia] tarit les étoiles“. („zářivé oko, z něhož vychází den, když zrazuje město [...] / [Cynthia] zhasíná hvězdy“; ibid., s. 107) Tato bohyně má takovou moc, že dokáže rozsvítit slunce i zhasnout hvězdy, což mezi řádky znamená, že lidem bez ní může chybět světlo.

Od sbírky *Les Noces* a poté v následující tvorbě je ovšem Jouve plně pohlcen křesťanským Bohem. Ten lidem dává světlo – doslova slunce a Jouve to dokládá na jednom ze svých veršů, který později prošel mnohými odbornými recepcemi: „Jésus qui est le soleil des

poètes“. („Ježíš, jenž je sluncem všech básníků“; *ibid.*, s. 119) Slunce je zářící předmět, „un peu au soleil de ta jeunesse / celui qui brillait.“ („trochu slunce do tvého mládí, do toho, jež zářilo“; *ibid.*, s. 85)

Slunce je samozřejmě přítomno i v Jouveově vizi jeho vlastního světa: „un monde partout luisant de grandioses rayons / [...] / d'hommes éclaircis“. („Svět je všude osvětčován paprsky / [...] / ozářených lidí.“ *Ibid.*, s. 157) Anděl v tomto světě „on revit le soleil le monde illimité“. („oživuje slunce, ten svět bez limitů“; *ibid.*, s. 100) Tam, kde je slunce, je mnoho světla, prostor je neustále osvětčován: „trois soleils au ciel les chauffent nuit et jour“ („tři slunce na nebi, která hřejí ve dne v noci“; *ibid.*, s. 119) V takovém světě je „l'homme sauvé du soleil“. („člověk sluncem zachráněn“; *ibid.*, s. 99) Je to prostor „tam nahoře“, prostor nebeského světla, v němž se nachází „beaucoup de soleil [...] / beaucoup de lumière là-dessus.“ („mnoho světla [...] / mnoho světla z výšin“; *Ibid.*, s. 176)

O světě, v němž nesvítí, neboť „non touché par le soleil“, („není dotknut sluncem“; *ibid.*, s. 160) mluví Jouve jako o světě, jenž není jeho. Jako by to byl jakýsi jiný svět „těch druhých“. Tam funguje slunce-klam „*le faux soleil par l'état pur*“. („nepravé slunce pro pravý stav věcí“; *ibid.*, s. 186) V takovém světě neexistuje světlo, „éternellement sans lumière et sans absence de lumière“. („navždy bez světla i bez absence tohoto světla“; *ibid.*, s. 123) Lidem v takovém světě ve své podstatě ani světlo nechybí, nejsou si vědomi toho, že o jakoukoliv záři přicházejí...

Světlo je zázračným a vzácným fenoménem. „Et le poète était encore une fois illuminé“. („A básník byl ještě alespoň jedenkrát ozářen.“ *Ibid.*, s. 97) Pokud Ježíš (jak bylo řečeno výše) je sluncem básníků, získávají zvláštní dotek s božským, jsou osvíceni. Toto osvícení probíhá následovně.

Světlo se do jiného prostoru dostává skrze paprsky (podobně jako se odraz ohně roznáší do tmy pomocí jisker). Paprsky připomínají vlny, díky nimž se roznáší hlas: „ondes rayons axes brillants“ („zářivé osy vlnících se paprsků“; *Ibid.*, s. 86). Čím více záře se díky tomu rozlévá, tím lépe! „Ce sera la rayon de lumière!“ („Toto bude paprsek světla!“ *Ibid.*, s. 104) Mezi dnem a nocí existuje proměňující stav, kdy se zářivé paprsky pomalu mění v paprsky jiného druhu: „le jour se retire tous ses rayons usés / des cloches sont des bouquets de seconde lumière“. („Den se vzdal všech svých paprsků pro dnešní den / a zvony předznamenávají ono druhé světlo.“ *Ibid.*, s. 125) Dochází k osvícení prostoru oním „druhým světlem/světlem odjinud“. Platí, že ono světlo je dvojí: „elle divise la lumière“ („rozděluje světlo“; *ibid.*, s. 132), „et nous séparons le lumière“. („my dělíme světlo“; *ibid.*, s. 133) Jako by šlo o jakousi tajemnou předzvěst. Co je oním druhým světlem?

Jouve se v souvislosti s ohněm a světlem nedokáže nevztahovat k Duchu svatému. „Du monde le réseau des éclats et des souffles“. („Sít' světa plná střepin a dechu.“ Ibid., s. 108) Duch – dech Boží (na několika místech zmíněný v jeho sbírce *Les Noces*, např. na s. 109) samotnému básníku přináší inspiraci. K tomu se koneckonců přiznává již svým mottem k celé sbírce *Les Noces*: „L'esprit du poète est par hasard tombé sur le vieux texte de l'Ecclésiaste : *Tout y est vanité et poursuite du vent*.“ („Duch básníkův je zcela náhodou spjat se starozákonním textem Kazatele: „Vše je marnost a vítr vane.“ Ibid., s. 176) Vanoucí vítr (hebrejsky *ruah*) je zde považován dle některých interpretací za předobraz Ducha svatého, jak je pak nastíněn v Novém zákoně (helénistickou koiné zvané *πνεύμα*). Podobně problematické je pak ale i novozákonní „Duch/Vítr vane, kam chce“ (J 3, 8) právě s ohledem na ambivalentnost řeckého slova. Jinde mluví Jouve o holubici a naráží tak na další symbol Ducha svatého. (Ibid., s. 153)

Rostliny v Jouveových básních přejímají charakteristiku ohně, mají jeho pozlacenou barvu apod.: „des fleurs [...] / déjà dorées“. („květiny [...] / již pozlacené“; ibid., s. 178) Souvislost zlata a ohně je eminentně přítomná, kromě barevného spektra a způsobu očišťování zlata (ohněm), je zřejmé, že pokud květiny přejímají formu jednoho či druhého, lze je zaměňovat. Jako např. v případě cypřiše ozářeného sluncem („un ancien cyprès solaire“, „prastarý sluneční cypřiš“; ibid., s. 97). Pomocí jiného vidění možná nejde o cypřiš, který je zalit sluncem, a tedy má zlatou barvu, ale cypřiš, který plane. Odtud už k hořícímu keři není daleko...

Jouve oslavuje „chaude avec du feu“ („horkost a oheň“; ibid., s. 184), prudkost tohoto žáru, váží si „les chers globes de feu“ („drahé glóby ohně“; ibid., s. 157), téměř je vzývá. Sice ne tak exaltovaně jako u Březiny, přesto... Bez ohně není ničeho, nelze ani klidně spát „mais les [chemins] consacrées sans feu ne dorment pas“. („ale [cesty] posvěcené bez ohně nemohou spát“ Ibid., s. 153) Oheň způsobuje posvěcení.

Oheň v Jouveově sbírce představuje samu identitu básníka. Přiznává se též ke svému obdivu k Duchu svatému (a ke křesťanskému Bohu obecně), ale onen žár rezonuje též z duše jeho samého. Pro celistvý kontext je třeba brát v potaz i jeho aluze na antická božstva a jejich funkci v oblasti světla. To souvisí i s jeho viděním dvojího světa, jednoho, kam náleží on sám (kde je světlo, slunce, paprsky) a druhého temnějšího... Světlo ovšem má tu zázračnou schopnost přenášet se na další místa (neboť se dokáže nekonečně rozdělovat), ať už pomocí hořlavých jisker nebo slunečních paprsků. Díky nim se může vznítit např. příroda a zapálit vnější požár. Ten, protože de facto představuje Jouvea samého (onou sebeidentifikací), Jouve nesmírně obdivuje.

4.2 MOTIV KRVE V JOUVEOVÝCH *LES NOCES*

Lidská krev může téct odkudkoliv z těla. Ovšem, je třeba zbystřit, pokud jde o místo, které má nějakou sémantickou platnost. Básník *Les Noces* zachytil pár kapek krve ve své dlani: „un peu de sang blessé dans la paume“. („trocha krve v mé dlani“ Ibid., s. 114) A dlaň symbolicky přivádí ke stigmatům. Nebyli to právě mystičtí svatí, kteří měli stigmata? Sv. František z Assisi, sv. Kateřina Sienská, páter Pio... První dva jsou přece na proslavených obrazech (první od Giotta, druhý od Batoniho) zpodobeni tak, že je protínají milosrdné zářící paprsky vedoucí od kříže s umírajícím Kristem. Teprve až na jejich částech těla se tyto paprsky mění v krvácející ránu. Jak je proces stigmat fascinující! A byl jím jistě fascinován i Jouve. Dokonce mluví o vlastní krvi, kterou nechá dobrovolně téci: „je répandrai mon sang“. („splatím svou vlastní krev“; ibid., s. 119)

Krev člověka je bezesporu pozoruhodná, přestože to zdánlivě vypadá, že „le sang humain n’a qu’une manière de couleur“. („lidská krev není než jeden ze způsobů barev“; ibid., s. 86) Pokud jí není dost, má to drastické a dramatické následky. „Et les lèvres sans aucun sang qui se réchauffent“. („A rty bez jakékoliv krve, které se rozehřívají...“ Ibid., s. 138) Odkud krev vyprchala, odtud se vytratila také horkost. Bez krve je sucho, neživo, mrtvo. Jinde v Jouveově poezii krev ulpívá a odtéká do země, aby ji uspokojila. „Et le sang reste là pour contenter la terre“. („A krev tam zůstává, aby upokojila zemi.“ Ibid., s. 165) Aby byl dluh splacen, musí téci krev...¹¹⁶ Musí také téci na Adamovu lebku, aby bylo zachráněno lidstvo?

Svatá Kateřina Sienská nabízí na obraze di Paolově své krvácející srdce Kristu (jenž je mimochodem ozářen zlatým světlem a má na sobě roucho krvavé barvy). „Seul, nu, en cœur, en vue...“ („Nahý, sám – v srdci i na pohled“ Ibid., s. 125) píše Jouve. Ano, dobře cítí, že když je člověk sám, nahý před Kristem, má odhalené srdce a vidí obnoveně. Vždyť „Christ est né du cœur / de ces cœurs noirs il fait un cortège d’Époux“. („Kristus je zrozen ze srdce / a ze zčernalých srdcí si tvoří družičky.“ Ibid., 101) Kristus se nejen v srdci nalézá, ale také od něj pochází. Srdce je nejen pro člověka, ale především pro Krista středobodem vesmíru. A co jiného by bylo aktem milosrdenství než tento čin – stvořit si družinu právě ze srdcí hříšníků? Tito „ensuite ils feraient éclater son corps et puis le cœur de son corps“. („zničí svá těla a následně i svá srdce“; ibid., s. 100) Nechat si roztrpčit srdce, to přece znamená dobrovolně vykrváčet...

¹¹⁶ „Jen jediná věc v celém vesmíru dokáže odstraňovat hříchy – vzácná krev Kristova. [...] Podle listu Hebreům 9, 22 ,bez vylití krve není odpuštění.“ LEE, W. *Vzácná Kristova krev*. Anaheim: Living Stream Ministry, 2002, s. 3.

Srdce se může nacházet ve velkých bolestech, dokonce se třást. „Et le cœur du jour d'abord frissonne autrefois très beau“. („Srdce dne se nejdříve třáslo, jindy bylo krásné.“ Ibid., s. 149) Jaká krása je s tím překvapivě spojena! A co když se srdce zmáčkne nebo zraní? „Pousser du cœur“... („zmáčknout srdce“; ibid., s. 102) Tento akt vůbec nemusí být dobrovolný, může k němu dojít dokonce v souboji „le cœur qui bat contre cœur à minuit“. („Srdce, jež bojuje proti srdci za půlnoci.“ Ibid., s. 181) Je vidět, že tam, kde je srdce, může být blízko násilí! „Plus loin passent les cœurs blessés, mânes / défavorables / attendris et plaintifs / ils se meuvent, ils vont, jamais il n'ont de honte“. („Dále procházejí zraněná srdce, / vedená nepřízní osudu / dojatá a naříkavá / pomalu se pohybují, krácejí, nikdy však nepocitují stud.“ Ibid., s. 139) Takové zraněné, krvácející srdce se ale teprve díky otevřené ráně dokáže naplnit citem, protože tento cit do něj může proniknout. Jak jinak by totiž mohl, kdyby srdce bylo uzavřené jako v bláně? Srdce, které nějakou ranku obsahuje, se teprve může dojmout, rozpohybovat se niterným pohybem. Naráz přichází o nepřírozený stud, otevírá se, vylévá se...

„Ô cher cœur“ („Ó drahé srdce!“ Ibid., s. 160) volá básník! Takové srdce je velmi, velmi vzácné a drahé! „Esprit sans cœur“ („Duch bez srdce“; ibid., s. 109) je přece děsivý. Ještě výrazně děsivější jsou podle básníka „ženy od divadla se sametovým hlasem“, které ovšem poté, ve skrytu, tříští sklo, jímž „elles mangent le cœur“. („pojídají srdce“ Ibid., s. 114) Básník Boha prosí, aby mu dal tělesné oči, kterými by toto mohl vpravdě vidět. Srdeční kanibalismus neznamená ani pro primitivní kultury¹¹⁷ nic jiného než stát se někým jiným, dostat do sebe duši druhého.

Srdce je pro Jouvea nesmírně intimní prostor, sám se snaží dostat „au cœur intérieur“. („do středu srdce“; JOUVE, 1987, s. 105) Když oslovuje pravé tělo Kristovo v eucharistii (báseň *Vrai corps*), nazývá ho „témoin des lieux insensés de mon cœur“. („svědkem šílených míst mého srdce.“ Ibid., 189) Skryté záhyby jeho srdce může podle něj prosvětlit pouze Kristus. Může je též očistit: „pour vos cœurs purs.“ („pro vaše čistá srdce“; ibid., s. 133) Pak budou tato srdce vyvýšena – „les cœurs sont hauts“ („srdce jsou nahoře“ Ibid., s. 123) – možná až do království Božího?

Krev a srdce jsou symboly tak úzce propojené, že je ze své podstaty nelze oddělit. To dokládá báseň *Le Fou d'amour*, jež byla součástí Jouveových *Noces* v roce 1928 (ve vydání *Au Sans Pareil*), ale byla vyškrtnuta z pozdějšího souborného vydání *Les Noces* v roce 1931 a od té doby ponechána mimo rámeček této sbírky. Protože se ovšem významným způsobem dotýká analyzovaného motivu krve, není možné ji z této práce vynechat. Protože se tato báseň skládá

¹¹⁷ Citován Robertson Smith: EDINGER, E., cit. d. (pozn. č. 8), s. 213–214.

v podstatě pouze z přímo explicitních zmínek o krvi, je níže přetištěna celá. Následuje český překlad a vlastní analýza:

*Il lui montra longtemps la plaie de son côté / Ainsi la mère présente le sein comme elle s'était mise à pleurer d'ardent désir / Il l'avait prise entre ses bras / Avait appliqué les lèvres contre la sainte blessure : / Bois ma figlia innamorata / Mon âme pénétra dans ce sacré asile / J'y appris tant de choses touchant la divine nature / Que je n'ai pas compris comment pouvait se poursuivre encore ma vie haïssable / Pazzo d'amore! sans que mon cœur se brisât d'amour // Cor mundum crea in me Domine / Cor mundum crea in me / Je te supplie ardemment Sauveur de me retirer tout mon cœur / Je te supplie, que j'aie part au tien Seigneur en échange / Jésus apparaît clairement // Lui prend son cœur dans sa poitrine et le prend sans rien en échange / Sept jours je vis ainsi sans cœur / Jésus apparaît clairement seule dans la chapelle basse / Entre ses mains le cœur vermeil qu'il lui met dans le côté gauche / Figlia innamorata : de même aujourd'hui je te rends / Mon cœur à la place de ton cœur // Désormais elle prie : Seigneur je te recommande ton cœur / * / Le sang, le sang ! / Désaltérez-vous dans Son sang / Adorez son sang répandu avec une telle ardeur d'amour / Par son sang il a lavé la face de l'âme / Son sang couvrit la nudité / Nous enfanta dans la vie de la grâce / Et l'amour-propre fut anéanti dans le sang / Tant il est vrai que l'âme qui voit qu'elle est aimée jusqu'au sang / Je veux revêtir son sang / Son sang dissipa la ténèbre et refit la lumière du jour / Le sang le sang le sang ! (JOUVE, 1928, s. 150–151)*

*Ukázal jí již před nějakou dobou svou ránu / Tak mu matka ukázala tu svou, když se zrovna dala do usedavého pláče / Poskytl jí úkryt ve svém náručí / Přiložil rty na svatou ránu / Bois ma figlia innamorata / Moje duše vnikla do tohoto posvátného místa / Naučil jsem se tolik věcí, když jsem se dotýkal božského / Že nedokážu pochopit, jak pak mohl pokračovat ten můj prokletý život / Blázen lásky! bez kterého by se mé srdce zlomilo // Srdce světa ve mně stvoř Pane / Srdce světa ve mně stvoř / Vroucně tě prosím Zachránce odejmi mi mé srdce / Snažně tě prosím, abych mohl být na oplátku součástí toho tvého Pane // Ježíš zářil / Vzal jeho srdce do nádoby, avšak nedal mu za ně výměnou žádné / Tak už sedm už žiju bez srdce / Ježíš vypadal zřetelně osamocen v podzemní kapli / V jeho rukou krvavé srdce, jež položil nalevo od sebe / Figlia innamorata: a stejně ještě dnes dostanu / své srdce na místo tvého // A ona se od nynějška modlí: Pane odevzdávám ti jeho srdce / * / Krev, krev! / Uhaste svou žízeň v Jeho krvi! / Zbožňujte jeho krev prolitou s takovou horoucností lásky / Svou krví on omyl tvář duše / Svou krví zakryl nahotu / Zrodil nás do života milosti / A sebeláska byla rozpuštěna v jeho krvi / Tak je pravdivý, že duše, jež ho vidí, vidí, že je milována až do krve / Chci si obléknout jeho krev / Jeho krev rozptýlila temnoty a stvořila nové světlo dne / Krev krev krev!*

V úvodu básně se mluví o ráně, kterou má dotýčný na svém těle. Je zřejmé, že opět jde o jakousi stigmatizaci. Matka mluvčího mu ukáže touž ránu na svém těle. Ta je ovšem zázračně vyléčena dotykem rtů, jež možná provedl mluvčí. V tuto chvíli lze tuto scénu vnímat dvojím paradigmatickým. Zaprvé, jako ryze duchovní – synem je Kristus a matkou Panna Maria. Kristus je uzdravitel duší i tělesných zranění, takže přiložením jeho léčivých rtů lze dosáhnout spásy. Druhý způsob nazírání je tělesnější. Ať už je mezi postavami jakýkoliv příbuzenský stav, mohlo by jít o zaznamenání milostné scény. V tom případě by vyléčení oné rány bylo aktem

erotizujícím – rána může být jinými slovy otvor v těle, v těle ženy jistě ten nejintimnější. Syn na něj přiložil své rty... To by podporovalo i to, že mluvčí dále mluví o tom, že vnikl do božského azylu, že jej protrhl. A pak skoro jen zašeptá, že se dotýkal božského. Tento dotyk též může být čistě fyzický. Nicméně, s ohledem na ambivalentnost a vnitřní bohatství Jouveovo se přikláníme ke třetímu výkladu. Přestože scéna vypadá milostně, platí i to, že jde o duchovní prožitek. Člověk přece může téměř „hmatat“ uvnitř Božského srdce, dotýkat se jeho stěn (a důležité je, že zevnitř!). A to, že jsou k tomu použita slova z milostného života, onen láskyplný dotek pouze povzbuzuje. Právě proto následuje propastné zoufalství, když člověk ztratí tuto možnost.

Hlasů je v básni více, chvílemi se mluví v první, chvílemi v neosobní třetí osobě. Když promlouvá *já*, jde o velmi tiché zašeptání, z hlubin nitra (jak bylo již zmíněno). V následující scéně se imaginativně vracíme mj. ke sv. Kateřině Sienské. I básník zde jako ona nabízí své srdce Bohu, výměnou za alespoň nepatrnou část toho jeho. Avšak Kristus jej vyslechne (to se čtenář dozví z neosobního třetího hlasu) jen zčásti – srdce mu odejme, ale nedá mu za něj nové. Básník tedy s povzdechem prohlašuje, že je již sedmý den bez srdce. Bez srdce! Ježíš se na jeho srdce nejspíš jen o samotě se zálibou dívá. Ženská postava se vrací a od nynějška se modlí podobná slova, přesto s jistou záměnou: „Pane, odevzdávám ti jeho srdce“. Tedy jako se např. sv. Monika vroucně přimlouvala za sv. Augustina...

V následujícím dovětku, který jako by byl spíše doznívající ozvěnou, se refrénovitě linou slova „krev, krev“, jako by šlo o jakousi až možná skoro zvrhlou píseň, posedlost.¹¹⁸ A ono možná o posedlost opravdu šlo (jak bylo již zmíněno výše), proto možná Jouve s odstupem let tuto báseň vyřadil. Nicméně když vypisuje seznam toho, čím Kristova krev zachraňuje lidstvo, lze přece vycítit, že tu kromě mystického vytržení jde o „rozumové“ zhodnocení situace toho, jak je Kristova krev vnímaná křesťany a koneckonců i samotným Jouvem-konvertitou.

Pozoruhodné je „oblékání“ do krve, které jako by zarezonovalo už od Reynka. Jako by si chtěl navléknout spíše pohřební rubáš či krvavé roucho Kristovo. Nebo, doslova, nechat si tělo rozdrásat až do krvavé podoby, a tak se svému ideálu přiblížit...

Krev nastoluje novou vládu a přes svou tmavou barvu dává všemu zazářit – osvěcuje svět. Závěrečný výkřik krev – krev – krev! jako by odpočítával kapky nebo hodiny do konce světa, do Apokalypsy. V oné trojici jako by gradoval stav věcí, jako by to současně byl odraz

¹¹⁸ Je náhoda, že člověku to signalizuje například šílené blouznění Nathanaelovo z povídky od E. T. A. Hoffmanna Pískoun, v němž Nathanael pobíhá a křičí „oči, oči“, příp. když mu Coppola ukazuje svá „kuka, kuka“? Koneckonců, Hoffmann už byl v teoretické části spojen s ohněm.

Boží trojice v krvi. Navíc, nelze „neslyšet“ odpočítávající čas, jak se objevuje v takovém rytmu i v jiných textech.¹¹⁹

Spojení krve a srdce, tak jak je možné je nalézt v rozsáhlé básni *Le Fou d'amour*, lze doložit i v jiných Jouveových básních. Básník je ohromen, co tato lidská substance a tělesný orgán mají společného: „quel pouvoir a mon sang / quelle beauté mon cœur“. („Jakou sílu má moje krev / jakou krásu mé srdce!“ Jouve, 1987, s. 173) Krev má moc, srdce krásu. Nebo obráceně? Jinde vroucně prosí „donne-moi sang et cœur“, („daruj mi krev a srdce“; *ibid.*, s. 172) jistě ale myslí novou krev a nové srdce. Krev vidí všude, nejen na srdci, ale i na rtech, jež krvácí „et à la bouche coupure saignante de la beauté“. („a na ústech řezná ranka krásně krvácející“; *ibid.*, s. 125) V této souvislosti je třeba připomenout Reynkův obraz krvácivého rtu.

Stejně jako Reynek se Jouve nějak vypořádává s eucharistií, která je kromě skutečného vína též proměněná krev Kristova. Jouve rozebírá tento paradox, když v závěru své sbírky, v básni *Vrai corps* oslovuje tělo Kristovo: „salut vrai corps de dieu. Salut Resplendissant / corps de la chair engagé par la tombe et qui naît / corps, ô Ruisselant de bontés et de chairs“. („Zdravím tě, pravé tělo boží. Zdravím tě zářící tělo z hmoty, jež bylo uloženo do hrobu a znovu povstalo / tělo, jež ze sebe roní dobrotu a tělesnost.“ *Ibid.*, s. 189) Jouve se zamýšlí nad silou tohoto těla. Jinde, když se snaží dostat do role Hospodina a jeho jménem vyzývá „apporte la boisson commune“, („přines společný nápoj“; *ibid.*, s. 173) naráží přece právě na oběť a na jedinou tekutinu, kterou by všichni měli pít. Která jiná by to měla být než krev Kristova ve vínu?

Krev proudí Jouveovými verši i v mnoha jiných obrazech. Např. peklo je v jeho vidině krvácející silo. (*Ibid.*, s. 101) Krev zde tím pádem nenaplnuje koloběh Kristovy vykupující spásy, jde spíše o jakýsi krvavý kolotoč utrpení pro utrpení. Naopak když se otevře „un trou dans le ciel“ („proláklna v nebesích“; *ibid.*, s. 156) – může jít o krvácející otvor – je jisté, že milost sestoupí na zem.

Mnohé květiny jsou v Jouveově poezii také celé od krve. Viz „une tulipe de sang“. („tulipán krve“; *ibid.*, s. 156) Růže nese barvu královského purpuru: „rose pourpre“, („purpurová růže“ *Ibid.*, s. 157) „du pourpre royal“. („z královského purpuru“ *Ibid.*, s. 158) Co to ovšem znamená? Že to jsou symboly Kristova království? A že k tomu, aby byly květinami v jeho pomyslné zahradě, musí na sobě nést stopy krve? Jak odlišná je to vidina než např.

¹¹⁹ Např. v Máchově Máji, kde se odpočítává čas i zvukově skrze kapky padající v kobce vězněného. Vzpomeňme mj. i na Inulta z teoretické části.

zahrada Mariina (*hortus conclusus*), do které se naopak nesmí dostat nic zvenčí a jejíž květiny nemohou být ani zraněné, natož pak krvácející.

V teoretické části práce bylo ohnisko zaměřeno mj. na pozorování krvavé oběti. Báseň *Blessure* to již svým názvem verbalizuje. „Elles ne blessent pas leur corps“. („Nezraňují svá těla.“ Ibid., s. 134) Neznámé „ony“ nechtějí způsobit na svém těle rány, váží si ho a nechtějí ho obětovat. Vzápětí se básník přiznává k tomu nejdůležitějšímu: „Dieu fit un martyre d’amour“. („Bůh učinil oběť z lásky.“ Ibid.) Tedy Bůh je tím, kdo onu krvavou oběť učinil.

Krev je pro Jouvea motiv s mnoha sémantickými příznaky a možnostmi. Zaprvé je tu krev krvácející z lidského těla, v podobě stigmat. Taková krev je dobrovolná a navíc velmi drahocenná. Krev si je téměř sourozenecky blízká s orgánem, který ji pomáhá rozšiřovat po těle – se srdcem. Takové srdce je v mnoha Jouveových obrazech zraněné (klidně i v imaginativním boji), krev z něj vytéká z nepřírodných míst, ale je to současně způsob, jak se takové srdce může otevřít. Součinnost krve a srdce ilustruje báseň *Le Fou d’amour* a otevírá tak nové možnosti interpretace. Zranění je spojeno se sexualitou, erotikou. Jouve pracuje s dogmatickým pojetím vína, které se proměňuje v krev Kristovu a „polévá“ svět, čímž na něj přenáší svou milost. Šlo o oběť krve, jinak by dluh nebyl splacen. Krev se pak dá nalézt i v rozsáhlém počtu objektů tohoto světa, nejvíce snad na květinách, z nichž ji ani nelze smýt...

4.3 PROLÍNÁNÍ MOTIVŮ OHNĚ A KRVE V JOUVEOVÝCH *LES NOCES*

Jedním z nejvýznačnějších příkladů prolínání ohně a krve je samozřejmě planoucí srdce. Nemusí jít nutně jen o planoucí srdce Ježíšovo, jak o něm bylo pojednáno v teoretické části, ale o srdce jakékoliv bytosti, kterou zachvátí třeba jen sluneční paprsky. „C'est dans le cœur que sont rangés les vieux soleils“. („Je to uvnitř srdce, kde jsou seřazena stará slunce.“ Ibid., s. 85) Takové srdce žhne a září, je plné tepla a světla, jež jím proniká a jež může vydávat zpět. Jouve vnímá jakýsi skrytý prostor srdce – jeskyni, která může být prvopočátkem tohoto ohnivého světla nebo v něm pouze světlo shromažďovat. „Et au cœur il a son abîme encor plus ardent“. (A ve svém srdci má uschovanou jeskyni ještě více zářící.“ Ibid., s. 106)

V přírodě se propojení krve a ohně neděje zrovna často. Jouve pozoruje vulkán, ze kterého prýští žhavá zlatá láva a ježž současně vidí jakoby rudý („du volcan qui est rouge“, „vulkán, jenž je rudý“, ibid., s. 175). Když psal Zeyer, že Flavii v žilách koluje láva (viz podkapitola 1.2), fokalizoval na totéž. Vulkán není nejtypičtějším příkladem ohně v přírodě, nicméně rozpálená půda prýstící z nitra země oheň do jisté míry připomíná. Vulkán vyvrhuje vše z nitra země, očištěné žhavým proudem a vrací to zpět na povrch. Dělá totéž Jouve? Nebo cítí, že totéž činí Bůh v něm?

Jak se se žhavým kamenem pojí srdce? Když Jouve píše „brule ces cœurs ce sont des silex“ („hoří! tato srdce jsou z křesacího kamene“, Ibid., s. 115), má na mysli, že srdce se nejen (možná i vzhledově) podobá křesacímu kameni, ale že je ze své podstaty ideální hořlavý materiál, který se nejen může samovznítit, ale může zapálit i objekty okolo. Lze brát v potaz i jinou interpretaci, totiž že toto srdce je z kamene, ztvrdlé, krev (ani oheň) v něm nemusí proudit, a proto je potřeba jej zkapalnět, proměnit krevní sraženinu na potok...

Jiným přírodním motivem, na němž se může projevit prolínání ohně a krve, jsou květiny. Některým z nich, např. růžím je stereotypně přiřazovaná červená barva (ač jsou dnes již pěstovány ve všech barvách spektra). Jak to ale vypadá, když taková růže září? „La rosée divine brillant.“ („božská zářící růže“, ibid., s. 163) Jako by kvetl plamen...

Jouve si s přírodninami pohrává jazykově i hudebně. V kratičké, čtyřveršové básni oddílu Des Déserts kombinuje všechny každodenní fenomény lidí a do tohoto seznamu přidává poslední verš: „l'or le vin / le soleil discordant“. („vino, zlato / slunce disharmonie“, ibid., s. 114) Zlato a slunce jdou v takovém obraze přirozeně spolu, kdežto víno (červené – krev, bílé – zlaté slunce?) jako by vše polévalo. V mysli čtenáře se tak rychle přeskupují obrazy jako sled záběrů, který je velmi kontrastní...

Krvácející (neboli zapadající) slunce je topos, který se dá nalézt i v Reynkově poezii, ovšem u Jouvea má zase jinou podobu. Jedna Jouveova báseň je přímo pojmenována *Soleil couchant*, takže je zapadajícímu slunci i svým způsobem věnována. (Ibid., s. 173) „*Frissonnement plaisir le soleil est couché est bu par un nuage*“ („Šustivé potěšení, slunce zapadá a je zakryto mrakem.“ Ibid., s. 96) Takové slunce je překryté, doslova „zabahněné“ od mraku a současně zapadá. Jako by se tedy sluneční krvácení odehrávalo za oponou, skrytě, aby to nebylo vyjeveno (proti tomu stojí etymologie slova Apokalypsa – ἀποκάλυψις, tedy „odkrytí, odhalení“).

V Jouveově sbírce se objevuje velké množství tekutin, které se s krví mísí. Prvním z nich je pot. Na ten už bylo poukázáno v souvislosti s Jouveovou následnou sbírkou *Sueur de sang*. „*Tu as sué le sang dans le jardin des oliviers nocturnes*“ („Ty jsi potil krev v noční zahradě olivetské.“ Ibid., s. 104) oslovuje básník Krista při reminiscenci na noc v Getsemanské zahradě již v předchozí sbírce, *Les Noces*. Pot se vylučuje z těla při nejvyšším strachu, současně též při velikém vnitřním vzrušení, žáru (erotickém i mystickém). Lze tedy hledat vnitřní spojitost mezi entitami krev – pot – oheň. Pokud se (jako v Ježíšově případě) tělo obaluje potem smíseným s krví, jako by se celé rozžhavovalo, až rozpalovalo. Také to evokuje onen fiktivní rubáš, do kterého se člověk může obléci, který ve svém denotátu však neznamena nic než krev stékající po těle. Pokud se ovšem z pórů řiny rovnou již pouze krev a žádný pot, jako by onen oheň jen krev jiskrou vnitřně podnítil, aby začala tryskat...

Další tělesnou tekutinou jsou slzy. Jouve navazuje na Getsemanskou zahradu a oslovuje Krista slovy „*Toi, qui connais bien l'acte de pleurer*“ („Ty, jenž dobře znáš pláč.“ Ibid., s. 95) Jouve je okouzlen tvarem a pravděpodobně i pohybem slz (a kapek obecně). V analyzované sbírce jim věnuje několik samostatných básní (např. na stranách 183 a 184). V jeho vidění je to „*larme, cette goutte en désespoir qui brille*“ („slza, tato kapka beznaděje, která září“; ibid., s. 183) Tato slza září a svítí. Je možné, aby to byla kapka krve? Není zoufalství a beznaděj s krví úzce spjato? Běžně se prolévají horké a palčivé slzy, co slzy krvavé? O soše Panny Marie z Medžugorje, která se dostala do italského městečka Civitavecchia, se neověřeně tvrdí, že plakala krvavé slzy (podobně jsou známy i jiné případy). Krvavé slzy vyplavují obě tekutiny současně a navazují tak i na Kristův probodený bok, odkud vytryskla krev s vodou. Svatá Faustýna měla vidění, při němž viděla z Ježíšova srdce zářit dva paprsky – červený (na znamení krve) a bílý (na znamení vody). Proměna tekutin na paprsky je zde evidentní.

Základním předpokladem lidské existence je koloběh vody. Společně s koloběhem krve to znamená, že je člověk živ. „*du sang avec de l'eau car tu étais né*“ („[máš] krev s vodou, neboť jsi živ“; ibid., s. 190) Voda se dá nalézt též v moři, v oceánu. Básník píše o velmi

kuriózní, mystické zkušenosti: „sur le rivage de mon cœur / un soir où la mer pénètre“. („hrázi mého srdce / jednoho večera prothlo moře.“ Ibid., s. 98) Moře je zde zastoupením nesmírného kolosu jakéhokoliv druhu, nemusí to být nutně jen zaplavující voda, ve které se duše/srdce utopí, ale přeneseně Kristova láska. Pokud takové moře proniká (doslova penetruje) do tvrdého obalu srdce, samozřejmě se lze domýšlet i ryze tělesného obsahu. Takové moře má pak stejnou oplodňující moc jako slovo (viz teoretická část). Jistě je možné hledat další odvozeniny u vztahu mezi Bohem a Noemem, s nímž Bůh uzavřel novou smlouvu na březích nového života. O této vodě se v básni Déluge píše, že „car l'eau ne se mélange pas avec l'esprit“. („voda se nemísí s duchem“ Ibid., s. 174) Pokud se voda nepojí s duchem, může tím pojítkem být krev?

Prolínání motivů ohně a krve je v Jouveově sbírce přítomno v podobě planoucího srdce, tedy srdce, které je sice krvavé, ale žhne. V jeho poezii se tyto dvě entity (a potažmo jejich typické barvy) slučují v přírodních motivech, např. ve vulkánu, hořících červených květinách, zapadajícím slunci apod. Oba motivy se mohou projevit i na lidském těle. Krev Jouve totiž nemůže nespojit s dalšími tělesnými tekutinami, jako jsou pot a slzy. Obě v těle reagují na nepřiměřený žár, vnitřní oheň. Koloběh krve také systematicky odpovídá koloběhu vody.

ZÁVĚR

Z předchozí podrobné analýzy obou raných sbírek komparovaných básníků již do jisté míry vysvitly paralely a difference mezi nimi, nicméně nyní je na místě je shrnout a poskytnout k nim další možné závěry i východiska do dalšího výzkumu.

Jouve přistupuje k ohni doslova velmi zblízka, nejen, že se ho neobává, ale pocitově s ním srůstá vjedno, stává se jím. Očividně si v něm libuje, zároveň ale nemůže jinak, protože by jinak ztratil svou identitu. V tom je jeho přístup k ohni jiný než Reynkův. Ten sice dychtivě touží po plameni a žízni po něm, přesto jde spíše o vznešenou touhu než rozkoš Jouveovu. Navíc v Reynkově dychtění nenalézáme tolik vnitřní sexuality jako u Jouvea, který se právě niternou ekvivalentností vlastní osoby a ohně k něčemu v tomto smyslu přiznává. Možná právě z toho důvodu chybí u Jouvea jakási vnitřní žízeň po plameni i uvnitř plamene, neboť nejspíš trpí dojmem, že ohně má již v sobě dostatek. To vyplývá už z názvů sbírek. Zatímco Reynek se k žízni přiznává svým titulem (čímž všechny básně zastřešuje pod tento pocit), Jouveovy *Les Noces* spíše naznačují proměnu z temnoty na světlo a důraz kladou na jakýsi předstupeň konverze, na ony niterné noci (jak o nich píše žalmista).

V takto nastoleném diskurzu je dobré pojednat i o dvou typech ohně. Reynek vnímá ohně dva: jeden lidský („jsem v něm a žízním“) a jeden Božský („toužím po něm = žízním“). Jouve však jako by sebeidentifikací k ohni v sobě živil oba. Jeden proměňuje druhý, přesto intenzivního pocitu žízně se nedostává, spíše jen horoucí touhy a vzrušení. Jouveovský a reynkovský oheň jsou tedy vnitřně diferencované.

Jouve je zaujat zářivým bílým světlem (minimálně v této komparované sbírce) výrazně silněji než Reynek. Svými teoriemi o dvojím světě světla jako by ve svých verších předkládal moderní mystiku světla, jak o ní bylo pojednáno v teoretické části.

Jouve také vnímá všechny způsoby přenosu ohně, jako jsou hvězdy, paprsky, jiskry. Tyto jako by Reynka skoro nezajímaly. Ve svých *Žízních* nicméně v pravidelných intervalech opakuje spojení „ohnivé jazyky“ či jen „Jazyky“. Ty se svým tvarem prolamují do prostoru a vnášejí tam svatého Ducha. Jsou tak svým způsobem možná ještě vhodnější než kulaté hvězdy a jiskry. Svým tvarem připomínají paprsky, ale naznačují přerod z jednoho prostoru (širší část) do toho druhého (špice). Totožným způsobem se do nebeských výšin vlamuje i plamen ohně.

Oba se ve svých textech přiznávají k Duchu, u Jouvea nemůžeme s jistotou odhadnout, zda k Duchu svatému (ve své sbírce *Les Noces* to nepřiznává explicitně), ale Reynkova touha

po Duchu svatém je vyjádřena nahlas a mnohokrát opakovaná („*zavolej Ducha svatého, kde mešká*“).¹²⁰

Reynkovými *Žízněmi* protéká krev jako proud. O Jouveových *Les Nocés* lze prohlásit, že krev v nich spíše pulzuje, někde vytryskne a jinde o ní jakoby není slyšet. Proto se u Jouvea slovo proud ani neobjevuje. Zato oba vnímají krvavá zranění a inspirují se Kristovými stigmaty, Jouve je možná dokonce obrací vůči vlastní osobě.

Oba dva se do krve oblékají, přikládají si na tělo fantazmatická krvavá roucha. Tyto oděvy jsou silně estetizované, Reynek k tomu využívá i drahé kamení, což Jouvea neláká. Krev (minimálně u Reynka) může petrifikovat do té míry, že je možné si ji i obout.

Český básník i jeho francouzský protějšek píšou o obrazech krvácejícího srdce a u obou je takové srdce po nějakém prodělaném zranění. Přesto to působí, jako by to Reynkovo bylo spíš po vnitřním prožitku (ač bodajícím), kdežto srdce u Jouvea jako by bylo výrazně násilněji, až téměř násilnický probodnuto. Proto se také jen u něj objevuje motiv srdečního kanibalismu. Koneckonců i jeho báseň *Le Fou d'amour* vyznívá nejen dramaticky, ale dokonce až obsesivně vůči krvi (ač Kristově!) a téměř morbidně. Takovými se Reynkovy básně nezdají být. Z jeho básní by ozvěnou spíše znělo „Duch, Duch“!

Jouveova báseň *Le Fou d'amour* vypovídá o dvojím pojetí světa, jednom vysoce erotizovaném, druhém (s ním tajemně propojeném) duchovním. Na jedné úrovni jsou možná Maria a Kristus v jakémsi uzdravujícím dialogu, na druhé (možná oni, možná jiné postavy) v milostné scéně. U Reynka se tyto postavy nacházejí spíše jen v bolestech a utrpení... Navíc jim nikdy není umožněn kontakt, vždy je zaznamenána jen ztráta toho druhého.

K eucharistii (= krvi Kristově) přistupují oba rozdílně. Jouve oslovuje Krista v proměněných darech země a všímá si geneze tohoto obdivu (a zpracovává tak i pohanskou úctu k tělu a oběti), Reynek se zaměřuje na vinice a vinné hrozny. Zde hraje stěžejní roli jejich vnitřní konverze, ač vidí víno „duchovníma očima“, přesto jinými smysly nemohou nevnímat opojnou funkci vína. Tato niterná „opilst“ ducha by mohla vysvětlovat, proč Jouve stále dokola opakuje ono „krev krev“...

Nejvýrazněji se jeví podobnost mezi básníky v motivech prolínání ohně a krve. U obou komparovaných básníků je doložitelná přítomnost dvou bazálních prolínajících se obrazů, planoucího srdce a krvácejícího slunce. Nejprve k prvnímu symbolu, u něhož vysvitnou rozdílná pojetí každého z nich. Zatímco u Reynka je srdce osvěcováno zvenku, přibližují se k němu plameny a olizují ho (a možná v budoucnu způsobí vzplanutí), Jouve má jakýsi žár,

¹²⁰ REYNEK, B., cit. d. (podkapitola 3.1), s. 48.

ohně zevnitř srdce již připravený (ze skrýší září slunce). To nás vrací k jeho identifikaci se subjektem ohně.

Krvácející slunce však u Jouvea i Reynka vykazuje paralely. Jejich žhavé, zlaté až bílé slunce (viz fáze albedo) jako by bylo zakryto červeným krvavým závojem. Ani jeden z nich neroztrhává slunce vedví jako Apollinaire, spíše mu jen na tvář kladou krvavou roušku, jako ji Veronika kladla na obličej Kristův (který je nejen dle Jouvea sluncem).

U obou se nachází hořící či sluncem ozářená flóra a fauna, nejčastěji jde o ptactvo a květiny. Oba básníci tyto imaginace vysoce estetizují. Země, z níž vyvěrá krev, se vynachází jen ve verších Reynkových. U Jouvea jako by pramen známý nebyl, přesto krev ulpívá na vnějším rostlinstvu. Jako se do jejich vnímání přírody promítají jednotlivě motivy ohně a krve, tak tam též fungují dohromady.

Vrcholným spojením ohně a krve jsou u těchto dvou básníků tělesné tekutiny, především pot a slzy. Nejenom, že obě mohou proudit společně s krví, ale navíc mohou být (vnitřním) ohněm aktivizované. V obou případech se z těla řine vnitřní horkost – vnitřní se exteriorizuje, temnota vychází na světlo (jako kdyby na ni posvítil plamen).

Jak bylo nastíněno, blízký vztah mezi verši Reynkovými a Jouveovými je nasnadě. U obou dvou lze najít dostatečné množství příkladů pro motivy ohně i krve i pro jejich spojení. V případě ohně jsou tyto realizace spíše různorodé, v případě krve mají více společného. U každého z nich lze nalézt planoucí srdce a krvácející slunce, přesto v různých verzích a s různým sémantickým výkladem.

Toto téma samozřejmě poskytuje možnosti pro rozvíjení výzkumu. Například by bylo možné se ptát, jakým způsobem dialektika oheň-krev funguje v jejich pozdějších sbírkách, jak se proměňuje v rámci jejich básnického vývoje. Bohuslav Reynek by si v každém ohledu zasloužil zastřešující monografii, která zatím není k dispozici. Jeho vývoj lze sledovat i jiným prizmatem než „červenou skvrnou“, jak o ní mluvil Putna, nicméně i toto pozorování v jeho kompletní tvorbě by bylo nosné. Jouve má prozatím pouze část přeložených románů do češtiny, ale i v jeho další tvorbě by bylo možné shledat zajímavé paralely s Reynkem. Každopádně pro motiv ohně a krve by stálo za to rozšířit analýzu i na Reynkovu sbírku *Rty a zuby* a Jouveovy *Sueur du sang*. Jak je Jouveova dřívější sbírka plná ohně, tak je ta následující víceméně „krvavá“, což by rozšířilo analýzu i o další příležitosti k bádání a možné pohledy. Také je v této sbírce výrazně explikována tekutina spermatu, která ještě v *Les Nocés* nehraje tak výraznou roli, přesto spojuje oba naše motivy v jeden. Každopádně lze z celé diplomové práce pozorovat, že motivy ohně a krve jsou funkční motivy a pomáhají rozkrýt vnitřní strukturu poezie obou těchto básníků.

POUŽITÁ LITERATURA

1) Prameny

APOLLINAIRE, Guillaume. *Pásmo – Zone*. Přel. K. Čapek. Praha: Protis, 2005.

BŘEZINA, Otokar. *Básnické spisy*. Praha: Melantrich, 1939.

JOUBE, Pierre Jean (1987). *L'Œuvre I*. Ed. J. Starobinski. Paris: Mercure de France.

JOUBE, Pierre Jean (1928). *Noces*. Paris: Au Sans Pareil.

REYNEK, Bohuslav (2009). *Básnické spisy*. Ed. M. Chlěbcová. Zlín: Archa.

SV. HILDEGARDA Z BINGENU: *Svaté Hildegardy Cestyvěz nebo Vidění a Zjevení*. Kniha I. Přel. J. Deml. Praha: Malvern, 2010.

ZEYER, J. *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*. Praha: ČS, 1987.

Život svaté Kateřiny. Ed. E. Petru. Praha: NLN, 1999.

2) Odborná literatura

ARSEŇJEV, Nikolaj. *Oheň lásky*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2005.

BACHELARD, Gaston. *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá fronta, 1994.

BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008.

BONNEFOY, Yves. Le problème des premiers livres, in Joube, Pierre Jean: *L'Œuvre I*. Ed. J. Starobinski. Paris: Mercure de France, 1987, s. LXXXVII–XCI.

BOUNOURE, Gabriel. *Pierre Jean Joube entre abîmes et sommets*. Fontfroide-le-Haut: Fata Morgana, 1989.

CONORT, Benoît. *Pierre Jean Joube, mourir en poésie: la mort dans l'œuvre poétique de Pierre Jean Joube*. Villeneuve-d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2002.

ČAPEK, Karel. Bohuslav Reynek: Žízň, in Týž. *O umění a kultuře II*. Praha: ČS, 1985, s. 364–365.

ČERVENKA, Miroslav. Bestiář Bohuslava Reynka, in Týž. *Styl a význam*. Praha: ČS, 1991, s. 68–88.

DEML, Jakub. Zastavení (introdukce), in Sv. Hildegarda z Bingenu. *Svaté Hildegardy Cestyvěz nebo Vidění a Zjevení*. Kniha I. Přel. J. Deml. Praha: Malvern, 2010, s. 117–149.

- DIONYSIUS AREOPAGITA. *Listy – O mystické teologii*. Praha: OIKOYMENH, 2005.
- EDINGER, Edward E. *Já a archetyp: Individuace a náboženská funkce psýché*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2006.
- EIGELDINGER, Marc. Formulle spirituelle de la poésie de Pierre Jean Jouve, in Starobinski, Jean (ed.). *Pierre Jean Jouve: poète et romancier*. Paris: O. Zeluck, 1946, s. 83–153.
- ELIADE, Mircea. *Mýty, sny a mystéria*. Praha: OIKOYMENH, 1998.
- FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1917–1920*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003.
- FREUD, Sigmund. *Totem a tabu*. Praha: Práh, 1991.
- JUNG, C. G. *Představy spásy v alchymii (Psychologie a alchymie II)*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2006.
- JUNGOVÁ, Emma a von FRANZOVÁ, Marie-Louise. *Legenda o grálu (Hlubinně psychologický výklad středověké legendy)*. Praha: Portál, 2001.
- KALINA, Pavel. *Umění a mystika*. Od Hildegardy z Bingen k abstraktnímu expresionismu. Praha: Academia, 2013.
- GIRARD, René. *Lež romantismu a pravda románu*. Praha: Dauphin, 1998.
- GERMAINOVÁ, Sylvie. *Bohuslav Reynek v Petrkově*. Havlíčkův Brod: Literární čajovna Suzanne Renaud, 2000.
- HALASOVÁ, Dagmar. *Bohuslav Reynek*. Brno: Petrov, 1992.
- HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. Jinočany: H&H, 1993.
- KELLY, Michael G. Du poétique comme imaginaire de la lucidité, in Blot-Labarrère, Christianne (ed.): *Modernité de Pierre Jean Jouve*. Caen: Lettres modernes Minard, 2006, s. 53–81.
- LEE, Witness. *Vzácná Kristova krev*. Anaheim: Living Stream Ministry, 2002.
- MED, Jaroslav: *Od skepse k naději – studie a úvahy o české literatuře*. Svitavy, Trinitas a Řím: Křesťanská akademie, 2006.
- MED, Jaroslav. Od snu o ráji k prožitku apokalypsy – K básnickému typu Bohuslava Reynka, in Týž. *Spisovatelé ve stínu*. Praha: Portál, 2004, 93–101.
- MICHA, René. *Pierre Jean Jouve*. Paris: Éditions Seghers, 1956.
- PUTNA, Martin C. Bohuslav Reynek, in Týž. *Česká katolická literatura v kontextech 1918–1945*. Praha: Torst, 2010, s. 988–1010.

PICOVÁ, Muriel. *Le Désir monstre. Poétique de Pierre Jean Jouve*. Paris: Éditions du Félin, 2006.

PORCHEROVÁ-WIARTOVÁ, Titaua. *Pierre Jean Jouve: mystère et sens dans l'œuvre romanesque*. Paris: l'Harmatan, 2012.

TRÁVNÍČEK, Mojmir. Doslov, in Reynek, Bohuslav (2009): *Básnické spisy*. Ed. M. Chlívová. Zlín, Petrkov: Archa, 2009, s. 683–692.

SLAVÍK, Ivan. Básnická tvář Bohuslava Reynka, in Týž. *Viděno jinak: prokletí, zapominání a přehlédnutí autoři české literatury*. Brno: Vetus Via, 1995, s. 159–170.

SCHÄRER, Kurt. *Thématique et poétique du mal dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve*. Paris: Lettres modernes, 1984.

STAROBINSKI, Jean. Le feu de la chair et la blancheur du ciel, in Jouve, Pierre Jean. *L'Œuvre I*. Ed. J. Starobinski. Paris: Mercure de France, 1987, s. XI–LXXXVI.

ŠPIDLÍK, Tomáš. *Spiritualita křesťanského Východu*. Velehrad: Refugium Velehrad-Roma, 1999.

TÉZÉ, J.-M. *Zjevení Krista ve třinácti staletích křesťanského umění*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2007.

VALOUCH, František. Básník duše a času Bohuslav Reynek, in Týž. *Čas v poezii, poezie v čase*. Olomouc, Votobia 2005, s. 127–137.

VOJVODÍK, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence*. Praha: Argo, 2008.